

زیبایی‌شناسی علمی و مقوله‌های هنری

تألیف: آونرزایس و ... – ترجمه: فریدون شایان – بخش دوم

زیبایی‌شناسی علمی

و

مقوله‌های هنری

(مجموعه مقالات)

تألیف:

م. اوسیانیکوف،

د. سردنی،

آ. اوگانوف،

ن. لی ای زوروف،

آ. پاژنوا

ترجمه: فریدون شایان

بخش دوم



زیبایی‌شناسی معاصر و مبانی فلسفی آن

نوشته: م. اوسیانیکوف

انقلاب علمی و فنی معاصر، تحولات شگرف اجتماعی و پدیدارهای متعدد دیگر، مهر و نشان خود را بر رشد و توسعه‌ی زیبایی‌شناخت حک نموده‌اند.

زیبایی‌شناسی از این پس نه تنها دستاوردهای علوم را از نظر دور نمی‌دارد، بلکه از روش‌های آن‌ها بهره می‌جوید. این مطلب هم در رابطه با زیبایی‌شناسی و هم در رابطه با فلسفه به‌طور کلی مصداق دارد. توفیق‌های علم ریاضی، مکانیک و ستاره‌شناسی در قرن هفدهم و هیجدهم، عمیقاً در فلسفه اثر گذاشت. مثلاً اسپینوزا فلسفه‌ی خود را به شیوهای هندسی بیان داشت و هابس[1] عملیات جمع و تفریق را در اندیشه نیز مشاهده کرد. لامتری[2] معتقد بود که انسان یک ماشین است. زیبایی‌شناسی از نفوذ کشفیات علمی بر کنار نماند. چنان‌چه، اندیشه‌های زیبایی‌شناسی نیز و روش هنری نویسندهای چون بالزاک بنا به اعتراف خود او تحت تأثیر کوویه[3]، طبیعی‌دان معروف بوده است و کار هنری استاندال و بینش‌های زیبایی‌شناسانه‌ی نویسنده، از نظریه‌های روان‌شناختی عصر او متأثر شده‌اند.

دانش‌های طبیعی با گام‌های بزرگ، پیش‌روی می‌کنند. در قرن نوزدهم کشفیات سه‌گانه چرخشی بزرگ را رقم زد. این کشفیات یکی قانون بقاء و تبدیل انرژی بود و دو کشف دیگر: ساختار ملکولی ارگانیسم‌های زنده و نظریه‌ی تکاملی داروین هستند. هر سه کشف بزرگ در توجیه نظری بینش دیالک‌تیکی طبیعت و جامعه نقطه‌ی عزیمتی شدند.

با این‌همه بنا به علل و دلایلی چند، بسیاری از نویسندگان و هنرمندان جامعه‌ی بورژوایی کشفیات و نتایج گوناگون دانش‌های طبیعی را، به‌غلط تفسیر می‌نمایند. مثلاً قلب و تحریف‌هایی که در آثار امیل زولا به‌چشم می‌خورد، زاده‌ی اسلوب ناتورالیستی او است. و این اسلوب خود تحت تأثیر ادراک نادرست دستاوردهای زیست‌شناسی پدید آمده است. جک لندن و دیگر نویسندگان این قرن، نظریه‌ی

---

[1].Hobbes

[2].La Mettrie

[3].Cuvier

داروین را به‌گونه‌ای مکانیکی به پهنه‌ی پدیدارهای نوعاً اجتماعی منتقل نموده‌اند. نمونه‌های دیگری نیز در این زمینه وجود دارند که ذکر آن از حوصله‌ی کار ما بیرون است.

در این‌جا پرسشی بدین مضمون طرح می‌شود: آیا می‌توان از روشی که خاص یک دانش است در زمینه‌ی دانش دیگر بهره جست؟ اندیش‌مندان قرن هفدهم و هیجدهم در تلاش برای ایجاد نوعی فیزیک اجتماعی یعنی کاربرد روش‌های دانش طبیعی در زمینه‌ی پدیدارهای اجتماعی، گام بزرگی به جلو برداشتند. این شیوه سبب گردید که دانش‌های اجتماعی، از بند تصورات مربوط به تئولوژی آزاد شود. اشتراک معنا در پدیدارهای طبیعی و اجتماعی، ثبوت وحدت جهان را قابل تصور می‌کرد. و این دقیقاً از آن رو بود که پاره‌ای از قوانین نه تنها در طبیعت، بلکه در پهنه‌ی حیات اجتماعی نیز عمل می‌نمایند. در این صورت با قبول این مطلب می‌توان باور داشت که می‌توان به تعمیم‌های کلی درباره‌ی جهان دست یافت. هم‌چنین می‌توان روش‌های روش‌های تفحص و تحقیق را که در این یا آن زمینه‌ی خاص وجود دارند، به زمینه‌های دیگر بسط داد.

در نتیجه باید گفت که بهره‌جویی فلسفه و زیبایی‌شناسی از روش‌های دانش طبیعی کاملاً موجه است و نمی‌توان آن‌را انکار نمود. اما همان‌طور که می‌دانیم وحدت جهان مبتنی بر کثرت است و این حقیقتی است که چنان‌چه از نظرها پنهان شود، لغزش‌های بزرگی به بار می‌آورد که داورنیسم اجتماعی، یکی از آن‌هاست. بالزاک این خطر را به‌خوبی احساس نموده است. وی در مقدمه‌ی ***کمدی انسانی*** می‌نویسد که نباید مقوله‌های زیست‌شناسی را با مقوله‌های اجتماعی مشتبه ساخت. زولا حزم و احتیاط کمتری ورزید و برای توراث اهمّیّت تعیین کننده‌ای قائل شد. در نتیجه در نوشته‌هایش تحلیل اجتماعی اهمِّیّت کمتری یافت و به‌گونه‌ای مقلوب صورت گرفت.

در روزگار ما، زیبایی‌شناسی نه تنها نتایج نظریه‌های گوناگون را جذب کرده، بلکه از روش‌های علومی مانند ریاضیات، فیزیولوژی، روان‌شناسی و سیبرنتیک نیز بهره جسته است. امروزه، تحلیل آثار هنری به روش‌هایی نیاز دارد که زاده‌ی ساختارگرایی، علامت‌شناسی[۴] و نظریه‌ی انفورماتیک است. هم‌اکنون به اثر هنری به‌عنوان یک سیستم خودتنظیم‌کننده می‌نگرند و مفاهیمی نظیر «رقم»[۵]، «رمز»[۶]، «اخبار»[۷] و «علامت»[۸] را درباره‌ی آن به‌کار می‌برند. برخورد جامعه‌شناسی با هنر نیز امری

---

[۴] .Semiotique
[۵] .Chiffre
[۶] .Code
[۷] .Information
[۸] .Singue

بسیار رایج است. هم‌چنین باید گفت که پژوهش‌های زیباشناسی که کم وبیش با دانش‌های دقیقه بیگانه باشند، از این پس به جرگه‌ی پژوهش‌های سنتی تعلق دارند.

اما دراین باره چگونه باید اندیشید؟ به‌نظر ما، تقرب زیباشناسی به دانش‌های مشخص را، باید پدیدار مثبتی ارزیابی نمود. نادیده انگاشتن دستاوردهای علمی به‌معنای دیده فروبستن بر جریان واقعی تکامل معرفت در دوران ما است.

اما عمل و برخورد بدون روش و قوه‌ی تمیز نیز خطایی عظیم است. زیبایی‌شناسی در سیر تکاملی خود، مقوله‌ها و مفاهیم خاص خود را، مانند جمیل[۹]، تراژیک[۱۰]، کمیک[۱۱] و کمال مطلوب[۱۲] ابداع کرده است. اما امروزه گاه مشاهده می‌شود که زیبایی‌شناسان از تحلیل مقوله‌های بنیادی دانش مربوط به‌خود روی برتافته و راه روان‌شناسی، سمیوتیک و جامعه‌شناسی را پیش گرفته‌اند. با این‌همه باید گفت که علومی مانند روان‌شناسی، جامعه‌شناسی و زیست‌شناسی را نمی‌توان به‌جای زیباشناسی نشاند و منحصراً این علم است که باید مقوله‌های خاص خود را تبیین نماید.

در مورد آن‌چه به ساختار آثار هنری و تحلیل جوهر ادراک هنری و یا مطالعه روند آفرینش مربوط می‌شود، باید به یاد داشت که وجه اجتماعی مسأله از نظر دور نگردد. همان‌طور که می‌دانیم، مبارزه‌ی طبقاتی قبل از پیدایش مارکسیسم مکشوف شده بود. در حقیقت باید گفت که ستیزه‌ای از این نوع واقعیّت جهان معاصر است و مهر آن‌را در همه‌ی زمینه‌های حیات روحی جامعه و از جمله در رابطه با حیات زیبایی‌شناسی مردم، می‌توان مشاهده کرد (بی‌آن‌که از مضمون ایدئولوژیک دانش‌های اجتماعی سخن گوئیم).

امروز مطلب اساسی آن است که دیدگاه طبقاتی فراموش نشود. زیباشناسی بورژوایی نیز هرگز در بهره‌جویی از اطلاعات و روش‌های پژوهش جدید علمی تردید به خود راه نداده، اما تبدیل روش‌های ویژه‌ی تحقیق به روش‌شناسی به‌معنای آن است که پدیدارهای زیبایی به‌گونه‌ای یک‌سویه عرضه شوند و فلسفه‌ای مغایر با واقعیّت از آن استنتاج شود. مثلاً به‌عقیده ساختارگرایان، جوهر پدیدارها را تنها از رهگذر مقوله‌ی ساختار می‌توان ادراک نمود. البته تحلیل ساختاری در محدوده‌های معین، منتج به نتایج قابل ملاحظه شده است. اما امروز، طرفداران این روش‌ها خود می‌گویند که روش‌هایشان محدود به مواد کاملاً معینی است.

پیشرفت‌های علمی و فنی معاصر، دسته‌ای از مسایل را که اهمّیّت درجه اولی دارند، در برابر زیبایی‌شناسی، نهاده است.

---

[۹] Beau.

[۱۰] Tragique.

[۱۱] Comique.

[۱۲] Sublime.

در جامعه‌ی پیشرفت ذوق و قریحه مرهون آن است که انسان از مواهب حیات برخوردار گردد، و این با رشد شالوده‌های مادی و فنی جامعه مرتبط است. بهبود رفاه عمومی، افزایش اوقات فراغت، نوسازی انتشار هنری و فنون مربوط به پخش اخبار، اموری هستند که در آموزش ایدئولوژیک و زیباشناسانه‌ی انسان و تحول در جهان روحی او مؤثرند.

انسان جدید کم‌کم بومی زمینه‌هایی می‌شود که به فنون متعلق‌اند. تکنیک‌ها جذب انسان می‌شوند و انسان آن‌ها را در متنی که با احساس و زیبایی توأم شده می‌نگرد، از این پس مفهوم جمیل بسط می‌یابد، زیرا مفهوم کمال، وضوح و اعتدال ساخته‌ها و فرآورده‌های فنی، وارد آن شده‌اند؛ و منطق محکم اندیشه‌ی علمی و خصلت کارکردی تولید و محصولات تولید با آن درآمیخته است.

امروزه وقتی سخن از ارتقاء و تکامل تولید به‌میان می‌آید، منظور از آن این است که باید تولید به‌گونه‌ای صورت گیرد که علاوه بر حوائج دیگر، پاسخگوی آن عرف‌های زیبایی‌شناسانه باشد که به‌آسانی قابل جذبند.

بنابراین تجهیز فنی مؤسسات صنعتی و رشد اتوماتیزاسیون، مستلزم سازمان و ترکیب زیبایی‌شناسی محیط تولید است. تکنیک جدید اگر حداکثر استعداد را از کارپیشه می‌طلبد به‌نوبه‌ی خویش در غناء معنوی وی مؤثر می‌افتد. بدین‌سان رابطه‌ی نوینی به‌تدریج میان ایام فراغت و زمان کار مستقر می‌شود.

اما رشد فن در زیبایی‌شناسی تولید صرفاً مرحله‌ی نخست محسوب می‌شود.

اگر بخواهیم این فرآیند را بنا به آرمان‌های جامعه‌ی نوین به نقطه‌ی پایان خود برسانیم باید آن‌را به‌گونه‌ای علمی‌راهبری نمائیم بنابراین تصادفی نبوده است که رشته جدیدی به‌نام زیبایی‌شناسی صنعتی تشکیل شده است. در اثر مطالعاتی که دراین رشته صورت می‌گیرد زیبایی‌شناسی علمی‌غنی می‌گردد و اهمّیّت روش‌شناسی آن فزونی می‌پذیرد. در این شرایط زیبایی‌شناسی علمی‌در مقام مقایسه با رشته‌هایی که موضوعشان زمینه‌های خاص‌تر زیبایی است، خصلتی را کسب کرده که به آن ماوراء نظریه[۱۳] می‌گویند. امروزه این بخش یکی از رشته‌های معرفت محسوب می‌شود.

در این زمینه مطالعه آن جنبه‌ی بسیار خاص زیبایی‌شناسی که *دزین* یا زیبایی‌شناسی تولید نام دارد، واجد اهمّیّت است هم‌چنین لازم است که این رشته در رابطه با زیبایی‌شناسی بصورت سنتی آن و از جمله در رابطه با هنر مطالعه گردد. و نیز لازم است *دزین* را در همه‌ی وجوه زیبایی‌شناسانه اش و هم‌چنین مسائل پیوسته ای که به آن‌ها مربوط می‌شود، مطالعه کرد. و این کاری است که ما را ناگزیر می‌سازد که مسائل بنیادی زیبایی‌شناسی را از دیدگاهی تازه بنگریم.

---

[۱۳] Metatheorie.

همان‌طور که می‌دانیم **دزین** در نظام تولید اجتماعی بدل به یکی از رشته‌های پراتیک اجتماعی شده است. دزین عبارت است از مطالعه‌ی موادی که پاسخگوی مقتضیاتی چند باشد: کارآمدی، راحتی و ظرافت و در نتیجه چنان‌چه آن‌را در رابطه با تولید بکار بریم رشته ای از زیبایی‌شناسی صنعتی است. اما دزین را باید از دیدگاه هنری از لحاظ خود ساختار زیبایی‌شناسی نیز مطالعه کرد. روابط دزین با هنر یکی از مهمترین مسائل زیبایی‌شناسی است.

در مورد آن‌چه به **دزین** مربوط می‌شود دریافت زیبایی‌شناسانه یکی از معیارهایی است که سبب می‌شود که مصرف‌کننده این یا آن فرآورده را ترجیح دهد. اما این تنها معیار به‌شمار نمی‌آید بلکه یکی از شرایط مقدماتی تنظیم هر طرح بنا به دیدگاه زیباشناسی است. اگر چه **دزین** دررابطه با شرایط و هدف‌های تولید اجتماعی واقع شده باید گفت که این رشته از لحاظ مقتضیات زیبایی بالنسبه مستقل است. زیبایی‌شناسانه فرآورده‌های **دزین**، مشروط به‌سطح عمومی فرهنگ و اساساً هنر می‌باشد. تکامل اشکال اندیشه‌ی هنری معاصر را نمی‌توان در وراء منطق عمومی رشد فرهنگ (هنرها، دانش‌ها و فنون) مطالعه کرد و این امر مستلزم تحلیلی تاریخی است که در پرتو آن بتوان سنت‌هایی را که امروز ارزش خود را نگاه داشته‌اند، بیان نمود. پیشرفت‌های علمی و فنی معاصر فعلیت خاصی به این مسأله بخشیده است. اکنون کارهای بسیاری انجام‌نشده باقی مانده‌اند که انجام‌شان مستلزم وحدت عمل متخصصان در همه رشته‌های مربوطه است.

روش علمی جامع‌الاطراف واقعیّت و هنر از لحاظ رابطه‌ی متقابل آن‌ها تنها کار فلسفه‌ای است که طبیعت را با خود طبیعت توضیح داده و از دیالکتیک بهره می‌جوید. و در این رهگذر هیچ چیزی را ثمربخش‌تر از مقوله‌های این نمی‌توان تصور کرد. این شیوه، امکان می‌دهد تا پدیدارها را در جنبه‌های گوناگون‌شان بیازمائیم: ساختار، عملکرد، قانون و نتایج، تصادف و ضرورت، کل و جزء، عینیت، نسبت، مطلق و غیره.

بنا به فلسفه‌ای که ذکرش رفت اتمام و پایان فرآیند شناخت امری بی‌معناست. دقیقاً بدان علت که در این‌جا با فرآیندی دیالک‌تیکی سروکار داریم. این موضوع هم‌چنین درباره زیبایی‌شناسی نیز صادق است. آیا ما همه‌ی امکانات دانش جدید و روش‌شناسی علمی را پایان برده‌ایم. به‌نظر ما چنین نیست. نظریه‌ی انعکاس در اینزباره می‌تواند به‌عنوان شالوده‌ی روش‌شناسی و فلسفی به‌کار رود. همان‌طور که تجربه نشان داده امروزه نمی‌توان هیچ‌یک از مسائل زیبایی را بدون بذل توجه به نظریه انعکاس حل و فصل کرد.

زیبایی‌شناسی علمی بی‌آن‌که ادارک زیبایی‌شناسانه‌ی جهان را با شناخت به‌معنای خاص کلمه مشتبه سازد در مطالعه‌ی دیالکتیک بغرنج رابطه‌ی انسان و طبیعت بر نظریه‌ی انعکاس تکیه می‌نماید. بدیهی است که رشد عواطف زیبایی‌شناسانه، تعبیری از رابطه‌ی

انسان و طبیعت است. هنر نیز شکلی از شناخت محسوب می‌شود و آن‌را باید انعکاس جهان عینی که صورت تصویر هنری به خود گرفته، توصیف کرد. بنابراین هنر تعبیری از همان رابطه‌ی انسان و طبیعت به‌شمار می‌آید.

از دوران یونان باستان تا پایان قرن گذشته هنر شکل ویژه‌ای از انعکاس واقعیّت تلقی می‌شده است. بینش ارسطو درباره‌ی تقلید هنر از طبیعت را، حتی توماداکن[۱۴] نیز باور داشته است و این سخن درباره زیبایی‌شناسان رنسانس، فیلسوفان عصر روشن‌گری و برخی از هنرمندان، نویسندگان و متفکران برجسته‌ی قرن گذشته نیز صادق است. البته اصل تقلید را به‌شیوه‌های گوناگون تفسیر می‌کردند. اما در قرن نوزدهم رومانتیک‌ها کوشیدند تا از نفوذ این اصل بکاهند و اصل استحاله و قوانین تخیل را به‌جای آن نشانند. اما حتی اینان نیز از واقعیّت نبریدند. گرچه از لحاظ شکل گاه تخیل را به اوج خود رساندند.

هنر رئالیستی، هنر رومانتیک و هنر ناتورالیستی گرچه از لحاظ کیفیت انعکاس دنیای عینی متفاوتند اما از لحاظ خود انعکاس تفاوتی ندارند. انعکاس واقعیّت در شعر، مجسمه‌سازی، نقاشی و تئاتر اشکال گوناگونی می‌پذیرد. بنابراین سرچشمه‌ی آفرینش هنری را هرچه باشد، باید در جهان واقعی و در درون واقعیّت جستجو کرد و این بر خلاف نظر پندارگرایان است که می‌گویند منشاء آفرینش هنری وجدان کسی است که آفریننده‌ی هنر است. اما باید گفت ادراک عمیق دیالکتیک روابط اجتماعی آن‌سان که در واقعیّت وجود دارند نخستین شرط آفرینش هنری است. لوح ضمیر انسان به‌خودی‌خود واجد هیچ چیزی نمی‌باشد. آن‌چه در وجدان وجود دارد انعکاس جهان واقعی است. اما همه‌ی مسأله به این موضوع باز می‌گردد که آیا این انعکاس به واقعیّت وفاداراست یا نه. وقتی می‌گوئیم که وجدان اجتماعی انعکاس واقعیّت است این سخن به‌هیچ تأویل این معنا را افاده نمی‌کند که هر انعکاس واقعیّتی الزاماً حقیقی باشد. گاه ممکن است واقعیّت به‌گونه‌ای مقلوب منعکس شود و این حقیقتی است که صحت آن‌را اشکال اسطوره‌ای وجدان و یا هنر نازل به ثبوت رسانده‌اند. بنابراین، نظریه‌ی انعکاس معیاری به دست می‌دهد که به‌یاری آن می‌توان عینیت و وفاداری انعکاس را تعیین نمود. همه‌ی اشکال وجدان اجتماعی را می‌توان به‌یاری یک معیار اساسی ارزیابی نمود و آن پراتیک اجتماعی– تاریخی است.

موافق این نظریه باید گفت که ادراک زیبایی‌شناسی جهان وجهی از معرفت است. هنر که شکلی از وجدان محسوب می‌شود نیز در امر دگرگون کردن جهان مؤثر می‌افتد. نظریه‌ی انعکاس به ما یاری می‌دهد تا دریابیم که چگونه وجدان انسان و به‌ویژه در تظاهرات هنری‌اش ممکن است تصویری کاذب از واقعیّت بدست دهد.

---

[۱۴] Thomas d,Aquin.

در این باره نظریه‌ای که ریشه‌های طبقاتی و معرفتی ایده‌آلیسم را مطالعه کرده، حائز اهمّیّت اساسی است. بدین‌سان که باید گفت خود فرآیند شناخت، وجود ایده‌آلیسم را امکان‌پذیر نموده است. می‌دانیم که شناخت دو وجه اساسی دارد یکی وجه ذهنی آنست و دیگری وجه عینی. هرگاه یکی از دو وجه مطلق شود نتیجه‌ی آن ایده‌آلیسم است. بغرنجی و خصلت متضاد عمل شناخت، تحقیق تصویر کاذب از جهان را امکان‌پذیر می‌نماید. این امکان در اثر فشار منافع طبقاتی بدل به واقعیّت می‌گردد. اما آن‌چه در این مورد درباره‌ی فلسفه گفته شده است درباره‌ی وجدان هنری جهان نیز صادق است.

تنها از طریق تحلیل ریشه‌های طبقاتی و معرفتی هنر ضدرئالیستی می‌توان این هنر را علماً نقد و بررسی نمود. در اواخر قرن گذشته اولیانوف در رابطه با فلسفه به چنین انتقادهایی دست یازید. یادداشت‌های وی در باره‌ی کتاب و. شولیاتیکف[۱۵]، موسوم به توجیه سرمایه داری در فلسفه‌ی اروپای باختری *از دکارت تا ماخ* در این باره راه‌گشا و الهام‌دهنده است. در این اثر جنبه‌ی طبقاتی مطلق شده بود. به‌عقیده‌ی شولیاتیکف نظریه‌های فلسفی را به‌هیچ تأویل نمی‌توان انعکاس واقعیّت پنداشت بلکه فلسفه‌ها نظامی از علائم قراردادی هستند که منافع طبقه‌ی معینی را نمایندگی می‌نمایند. بنابراین مصنف مزبور عقیده داشت که نظام‌های فلسفی حائز ارزش شناختی نمی‌باشند و آن‌ها را مجموعه‌ای از افسانه‌هایی می‌پنداشت که طبقه‌ی معینی از آن بهره می‌جوید.

اولیانوف درباره‌ی این کتاب می‌نویسد که همه‌ی کتاب نمونه‌ای از عامیانه‌سازی ماتریالیسم است. در این‌جا به‌جای تحلیل مشخص دوره‌ها، فرماسیون‌ها و ایدئولوژی‌ها با عبارات توخالی درباره‌ی «سازمان‌ها» و نزدیک شدن‌های اجباری سروکار داریم. تا حدی که مطلب به مضحکه بدل می‌گردد و کلام خطا تا سرحد سخن مهمل به پیش می‌رود و کاریکاتوری از ماتریالیسم در زمینه‌ی تاریخ عرضه می‌شود.

این یادداشت‌ها در ۱۹۰۸ به رشته‌ی تحریر در آمدند و قبل از آن مقاله‌ی «لئون تولستوی آئینه‌ی انقلاب روس» که نمونه‌ی درخشانی از تحلیل یک پدیدار مشخص هنری است، انتشار یافته بود. تصادفی نبود که اولیانوف، تولستوی را چنین می‌نامید. وی با این نام‌گذاری می‌خواست ثابت نماید که هنر نه تنها محصول محیط اجتماعی معینی است، بلکه شکلی از واقعیّت زندگی اجتماعی است. نتیجه‌ی روش‌شناسی که از این سخن به‌دست می‌آید، چنین است: «اگر ما با هنرمند واقعاً بزرگی سروکار داریم برای آن است که وی لااقل جنبه‌های اساسی چندی از تحول بزرگ را منعکس ساخته است». بنابراین هرقدر هنرمند بیشتر در ژرفای واقعیّت نفوذ کند، عظمتش بیشتر است.

---

[۱۵] V. Chouliatikov

از نظریه‌ی انعکاس ضرورتاً چنین بر می‌آید که حقیقت با هنر واقعی ملازمات همیشگی دارد. اگر حقیقی نباشد و چنان‌چه وفادارانه واقعیّت را منعکس نسازد، از هنر جز نامی ندارد و یا چنان‌چه تولستوی به‌درستی خاطر نشان ساخته، از هنر تنها ظاهر آن‌را دارد.

نظریه‌ی انعکاس برخورد با مسأله ویژگی هنر را امکان‌پذیر ساخته و راه حل آن‌را می‌نمایاند. موافق این نظریه، هنر مانند دانش، انعکاس واقعیّت است و شناخت زندگی را برای بشر ممکن می‌نماید. در هنر امکانات شناختی بی‌پایانی وجود دارد و از این نظر اساساً با دانش تفاوتی ندارد. تفاوت در روش و نتایج است و قبل از همه به‌رابطه‌ی کلی و فردی، عینی و ذهنی، عقلانی و عاطفی مربوط می‌شود که در تصویر هنری و مفهوم علمی هر دو حضور دارند. اما در هنر وحدت کلی و فردی از طریق فردی صورت می‌گیرد. کار هنر اصولاً ناظر بر امر فردی است و آن‌را باید انعکاس شرایط کاملاً معینی دانست. اما هنر در فراسوی فردی، استثنایی و تصادفی، باید احساسی از کلی و آن‌چه صورت قانون دارد به‌دست دهد و خلاصه جوهر اشیاء را مکشوف نماید.

تحلیل خود مکانیسم آفرینش هنری، مفهوم حقیقت هنری را بهتر متجلی می‌سازد. حقیقت هنری را در مواقع نمی‌توان در بازسازی وفادارانه‌ی امور پدیداری‌های مجزا جستجو کرد، بلکه این حقیقت در نمونه‌ی تیپیک مجسم می‌شود. اولیانوف درباره‌ی رومان نازل وینیچنکو[16] به‌نام دریافت‌های اجدادی می‌نویسد: «البته همه‌ی آن‌چه را وینیچنکو از«نفرت» ساخته و پرداخته است، ممکن است در زندگی مشاهده کرد، اما گردآوری همه‌ی نفرت‌ها بدین‌گونه، نقاشی تند و پررنگ و روغن نفرت‌ها است. و این خواننده و تخیل او را می‌رماند.«به سرگیجه» انداختن خواننده «به سرگیجه» انداختن خود است».

وینیچنکو دچار تصنع شده است. وی بدین رضایت داده است که مخلوطی از وجوه منفرد واقعیّت را ارائه نماید. او قسمت‌های مختلف را به‌گونه‌ای مکانیکی به یکدیگر جوش داده، و این اتصال مکانیکی را به‌جای دورنمایی از مجموعه‌ی جامعه تلقی کرده است.

مؤلف سابق‌الذکر همین پرسش را در رابطه با دانش‌های اجتماعی طرح می‌نماید: « در زمینه‌ی پدیدارهای اجتماعی، روشی رایج‌تر و ناموجه‌تر از آن نیست که پاره‌ای از اموری را که اهمّیّت کمی دارند، جدا کرده و درباره‌ی آن‌ها تأمل می‌کنند. معمولاً گردآوری مکانیکی نمونه‌های زحمتی ندارد، اما این کار چنان‌چه منفی نباشد، لااقل کار بی‌ارزشی است. زیرا باید گفت که همه چیز بستگی به محدوده‌ی تاریخی مشخصی دارد که در آن، امور پراکنده شده‌اند. اگر رویدادها در مجموع و در وابستگی‌شان ملاحظه شوند، نه‌تنها سرسخت و قابل اتکاء بلکه بی‌تردید، اثبات‌گرند.

---

[16] .Vinnichenko

آن‌چه در مورد آمار و جامعه‌شناسی صحت دارد در مورد هنر نیز صادق است. رئالیسم را اگر به‌عنوان روش هنری در نظر آریم. به‌هیچ تأویل نباید آن‌را مبتنی بر رویدادهایی دانست که خودکامانه و یا از روی هوس انتخاب شده‌اند. بلکه بوده‌های مورد تکیه رئالیسم در رابطه‌ای که با مجموعه‌ی تاریخی و اجتماعی دارند، قابل تصور است. هنرهای واقعی انعکاس پدیدارهایی هستند که قانون آن توسط زندگی عرضه شده است. و ایماژ– تیپ نمونه‌ی بارز چنین انعکاسی است . بدین‌سان که در هنر پرسوناژها به تیپ هنری بدل می‌شوند، و تیپ بیان رابطه‌ی رویدادها و بوده‌های بیرونی در یک مجموعه‌ی مشخص است که تاریخاً مصداق دارد. در این رهگذر می‌توان به آثار شچدرین، نکراسف و تورگینیف اشاره کرد.

هم‌چنین باید به اهمّیّت تخیل و رویا در هنر اشاره کرد، هم‌چنان که این امور در زندگی روزانه و دانش نیز اهمّیّت دارند. تجسم و تخیل برای انسان موهبتی است و در این‌جا باید توجه داشت که تخیلات به اوهام، خرافات و اموری که با جریان واقعی اشیاء مغایرند. بدل نشوند. این‌که برخی تصور می‌کنند که تخیل فقط برای شاعر ضروری است. سخت نادرست است. حتی در ریاضیات تخیل مؤثر واقع می‌شود تا به‌جایی که می‌توان گفت که حساب انتگرال و دیفرانسیل بی‌دخالت تخیل امکان‌پذیر نبوده است. آن‌چه درباره‌ی رویاء و خیال بیان داشتیم. برای کسی که بخواهد نقش تخیل را در آفرینش هنری باز شناسد و جایگاه و نقش کمال مطلوب هنری را در پراتیک اجتماعی به‌گونه‌ای درست تعبیر نماید، حائز کمال اهمّیّت است.

فانتزی یکی از اشکال انعکاس واقعیّت است و در واقع فانتزی از واقعیّت زاده می‌شود. در این‌جا باید یادآور گردید که پاره‌ای از فیلسوفان پندارگرا به فانتزی جنبه‌ی مطلقی می‌دهند و تا آن‌جا پیش می‌روند که آن‌را نسبت به واقعیّت مقدم می‌دارند و با این‌کار اساس مسأله را دگرگون می‌سازند. اما باید گفت که هر تعمیمی واجد بذری از فانتزی است. بدیهی است که امور تعمیم از واقعیّت گرفته می‌شوند و به‌یاری قوای ذهنی و از جمله تخیل مورد تعمیم قرار می‌گیرند، اما درباره‌ی هنر باید گفت که تخیل به هنرمند امکان می‌دهد تا در فراسوی بازسازی ساده عمل نماید.

هنرمندی که به‌یاری تخیل، امور واقعی را از لحاظ شکل دگرگون ساخته و شکل‌های تازه بدان‌ها می‌بخشد، تصویر کلی را مخدوش نکرده، بلکه برعکس عمق پدیدارها را بیشتر مکشوف می‌دارد و باید گفت که هنرمند با این‌کار تصویر و یا پرسوناژ را واقعی‌تر می‌نماید و شناختی عمیق‌تر درباره‌ی زندگی به‌دست می‌دهد.

فانتزی موجد کمال مطلوب است و می‌دانیم که کمال مطلوب تبلور کامل خطوط و روابطی در درون واقعیّت است. خطوط و روابطی که ما آن‌ها را تنها در مرحله‌ی آغازین و ابتدایی شناخته‌ایم. هنرمندان همیشه با نام و عنوان کمال مطلوب آثار خود را آفریده‌اند و در کمال مطلوب جهان‌بینی و نظرات خود را که آثارشان در جهت اثبات آن بوده، بیان داشته‌اند.

یکی از نتایجی که از نظریه انعکاس حاصل می‌شود، مربوط به نقش جهان‌بینی در هنر است. برخی می‌کوشند تا ثابت نمایند که اولیانوف به اهمّیّت جهان‌بینی در پراتیک هنری باور نداشته است. اما وی برعکس معتقد بود که در شیوه‌ای که به‌یاری آن واقعیّت در هنر منعکس می‌شود، نوع ویژه‌ای از وجدان کردن واقعیّت موجود است. جذب واقعیّت نوعی تعبیر و تفسیر هنری درباره‌ی امور واقعی است. اما هر تعبیر و تفسیری مبتنی بر جهان‌بینی است و بنابراین جهان‌بینی نه تنها با انعکاس هنری بیگانه نیست بلکه باید گفت که این انعکاس یکی از اشکال جهان‌بینی است. بنابراین وجود تناقض میان جهان‌بینی و آفریده‌ی هنرمند قابل درک نمی‌باشد. اگر تناقضی موجود باشد، این تناقض مربوط به خود تصوری است که هنرمند از جهان دارد و البته در خصلت اثر مؤثر می‌افتد. هر قدر بینش هنرمند درباره‌ی واقعیّت و جهان عمیق‌تر باشد، به‌همان اندازه آفریده‌ی او ارزش بیشتری را دارا است. برعکس بینش کاذب واقعیّت، پراتیک هنری را دستخوش تباهی می‌نماید، بنابراین اثری هنری که شایسته‌ی چنین نامی باشد، همیشه مبتنی بر جهان‌بینی پیشرفته است.

اما برخی چنین می‌پندارند که نظریه‌ی انعکاس به‌معنای انعکاس پذیرنده‌ی واقعیّت است، اما برعکس بنیان‌گذار این نظریه‌ی خاطر نشان می‌نماید که «باید انعکاس طبیعت را در اندیشه‌ی آدمی نه به‌گونه‌ای «مرده» و «مجرد» و نه بدون حرکت و تضاد بلکه در فرآیند جاودانه‌ی تغییر، ظهور تضادها و حل آن‌ها، تصور کرد». به‌نظر اولیانوف هیچ کاوشی و از جمله کاوش هنرمند را نمی‌توان به بازسازی پذیرنده‌ی واقعیّت محدود نمود. آن‌که جستجو می‌کند همیشه چیزی را اثبات یا نفی می‌نماید. در کاوش و جستجو، کاوش‌گر، پدیده‌ای از واقعیّت را محکوم می‌نماید و پدیدار دیگری را در رابطه با کمال مطلوب اجتماعی، اعتبار می‌نهد.

«... هیچ انسان زنده‌ای به‌جز آن‌که در برابر این یا آن طبقه جهت‌گیری کرده، کاری نمی‌تواند کرد و این البته پس از آن است که روابط موجود میان طبقات را تشخیص می‌دهد. وقتی این تشخیص صورت گرفت او دیگر نمی‌تواند از کامیابی‌های این طبقه دلخوش نشود و از مصائبش ماتم‌زده نگردد. او قادر نیست از دشمنان آن طبقه، نسبت به‌کسانی که رشد طبقه‌ی مطلوب او را با اشاعه‌ی بینش‌های عقب‌مانده کند کرده و یا متوقف نموده‌اند، خشمگین نگردد.

دعوای اولیانف با پوپولیست‌ها را در نظر آریم، وی آن‌ها را قدری و عینیت‌گرا می‌خواند و چنین می‌گفت که بیان رابطه‌ی علت با معلول و مشروطیت متقابل پدیدارها، هنوز به‌معنای عینیت‌گرایی مطلق نیست. مطلق عینیت‌گرایی در آنجا آغاز می‌شود که امور را بدون ارزیابی آن‌ها، مشاهده نمائیم. اما فلسفه‌ای که صاحب کتاب فقر فلسفه بنا نهاده، خلاف این را می‌گوید. این فلسفه «نوعی جهت‌گیری را اقتضاء دارد و ما را ناگزیر می‌نماید که در ارزیابی هر واقعه آشکارا بر دیدگاه اجتماعی معینی تکیه نمائیم». اولیانوف در جای دیگر می‌گوید: «ما همیشه در ورای انعطاف‌های لفظی و در پسِ پیچ‌وخم‌های احکام و نظرات مدرسی، دو گرایش اساسی و دو جریان اصلی در شیوه‌ی حل مسایل فلسفی مشاهده می‌نماییم.»

اما راقم سطور فوق مسلماً خواهان آن نبوده است که اصل جهت‌گیری را در فلسفه به‌گونه‌ای مکانیکی به زمینه‌ی هنر منتقل نماید. وی در نوشته‌های خود در این زمینه‌ها اخطار می‌نماید که نباید ویژگی هنر به‌مثابه‌ی شکل ویژه‌ی وجدان اجتماعی، به فراموشی سپرده شود.

نظریه‌ی انعکاس برای اولین بار در تاریخ بر ضرورت آزادی کامل هنرمند انگشت نهاده و محدودیت‌های واقعی او را نمایانده است. واضع این نظریه یادآور می‌شود که در ادبیات و نیز در رشته‌های دیگر باید جای وسیعی را به تمایلات فردی در رابطه با اندیشه، تخیل، شکل و مضمون واگذار نمود. اما این آزادی‌ها در خلق هنری، همه در جهت معینی عمل می‌نمایند و آن انعکاس راستین زندگی به‌یاری تصویر هنری است. پس آزادی هنرمند، همان واقع‌گرایی او است و آزادی در بیرون از ضرورت زندگی و طبیعت، چنان‌چه اسپینوزا به‌درستی بیان داشته است، ضد آزادی محسوب می‌شود.



ماهیت اجتماعی هنر

د. سردنی

امروزه هنر در ابعاد بسیار وسیعی توسعه‌یافته وسایل ارتباطی معاصر اشاعه وسیع آثار هنری را امکان‌پذیر نموده است. نیروی دگرگون سازنده‌ی هنر شگفتی‌زاست و ارزش آموزشی آن نیز بی‌اندازه است. هنر نیروی عاقله، حساسیت، رفتار و جهان‌بینی فرد را بی‌آن‌که گاه حتی خود وی متوجه آن گردد، شکل داده و دگرگون می‌سازد.

اما هنر چیست و در حیات آدمیان چه نقشی را ایفاء می‌نماید و امروزه کدام‌یک از رویدادها و حوادث سبب توسعه‌ی آن شده‌اند. پرسش‌هایی از این قبیل که اهمّیّت دست اولی دارند در برابر دانش زیبایی طرح شده و پاسخ‌های خود را طلب می‌کنند. در دوران کنونی که ستیزه‌ی ایدئولوژیک سختی به پا خاسته، مبحث زیبایی‌شناسی تمایزاتی را میان آراء متضاد نشان می‌دهد و این تمایزات مربوط به اصولی است که درباره‌ی جهان، جامعه و انسان موجود است. آن‌چه مسلم است باید میان گرایش‌هایی که در زیبایی‌شناسی موجود است. گرایش‌های زنده را که انعکاس ضرورت تاریخی هستند، باز شناخت.

هنر شکلی از فعالیت همگانی است که به‌همه‌ی افراد آدمی تعلق دارد و جزءلاینفک فرهنگ معنوی جامعه محسوب می‌شود. فرهنگ که دورنمای حرکت آدمی به‌شمار می‌آید همه‌ی زمینه‌های زندگی او را از تولید نعم مادی تا پرواز آفریننده‌ی روحش فرا می‌گیرد. هریک از این زمینه‌های دارای قوانین مخصوص به‌خود است. انعکاس زیبایی‌شناسی واقعیّت نیز شکل ویژه‌ای از شناخت محسوب می‌شود.

در این‌جا با شناختی سروکار داریم که به تولید مادی، هنرهای عملی و نیز به هنر به‌معنای خاص کلمه مربوط می‌شود. اما در هنر به‌معنای خاص کلمه است که دریافت زیبایی‌شناسانه جهان توسط انسان وسیعاً بروز می‌نماید. اثر هنری که ثمره‌ی عمل است به‌گونه‌ای ارگانیک واقعیّت زندگی را با شکل فردی تعبیر آفریننده مرتبط می‌نما ید.

ماهیت اجتماعی هنر معلول شرایط اجتماعی هنرمند است. آفرینش هنری را مانند دیگر اشکال ایدئولوژی نمی‌توان با بهره‌جویی از انتزاعی که از تجزیه عنناصر تاریخی واقعیّت حاصل می‌شود، مطالعه کرد. شیوه‌ی نگرش به وجدان اجتماعی یعنی روش تحقیق دیالکتیکی واجد شرایط و مقدماتی است. در این‌جا با انسان سروکار داریم: «این‌ها انسان‌هایی هستند که به‌یاری شیوهای از تخیل، منفرد و منجمد نشده‌اند بلکه در فرآیند تکامل واقعی، در شرایط معین و در رشد قابل رویت تجربی ظاهر می‌گردند» برعکس اگر چنان‌چه در بینشی که موافق آن هنر نقش کامل مستقلی دارد، بیاویزیم تاریخ «مانند آن‌چه در نزد تجربه‌گرایان مشاهده می‌شود

مجموعه‌ای از رویدادهای مرده است که خود نیز جنبه‌ی تجریدی دارند و یا آنسان که پندارگرایان می‌گویند، عمل تخیلی افراد خیال‌ساخته‌ای محسوب می‌شوند.»

اما فرآیند تشکیل وجدان از بعد دیگری نیز قابل بررسی است. در این‌جا طبیعت و یا وجدان جدگانه مطرح نمی‌شوند. بلکه روابط این دو مورد نظر است و این چیزی به‌جز تاریخ به‌معنای خاص کلمه محسوب نمی‌شود و این همان شرایط اجتماعی وجدان است. با این روش می‌توانیم به‌گونه‌ای علمی‌رشد و تکامل هنر را مطالعه نمائیم و آن‌را در رابطه‌ی ارگانیک با دیگر اشکال وجدان اجتماعی بیازمائیم. از این‌رو می‌توان گفت که وجود زیبایی تا حدی که به مضمون آن مربوط می‌شود تاریخ مخصوص به‌خود ندارد. اما معکوس این سخن نیز صادق است، بدین‌سان که می‌توان تاریخ خاصی برای آن قائل شد، زیرا این نوع وجدان انعکاس ویژه قوانین تکاکل اجتماعی است. بنابراین می‌توان گفت که آراء زیبایی‌شناسی در درون جامعه واجد استقلال نمی‌باشند و در عین‌حال خصلت مخصوص به‌خودی را دارا هستند و می‌توان آن‌ها را نسبتاً مستقل خواند.

هنرمند اثر خود را می‌آفریند، این اثر تا حدی ترجمان شناخت‌های وی محسوب میشود. اما هنر تنها در جایی وجود دارد که اندیشه‌ی هنری در درون کلمات، حرکات بدنی و درون سنگ و صورت «عینیت» و مادیت می‌پذیرد. و از این‌رو زاده‌ی کار عملی هنرمند است. به‌عبارت دیگر هنر نوعی کار است و آفرینش اشیاء تازه به‌شمار می‌آید. هدف این رشته بر خلاف دیگر اشکال فعالیّت، آفرینش فرآورده‌ای است که نه نیازهای مادی بلکه نیازهای روحی را ارضاء نماید.

اما نیازهای روحی در هر حال تا حدود زیادی نتیجه‌ی وجود نیازهای مادی و ارضاء آن نیازها است. نیازهای روحی با نیازهای مادی. امری یکتا هستند و در عین‌حال با هم متضادند. علت آن است که نیازهای روحی از یک‌سو کم‌وبیش در نیازهای مادی موجود ظاهر می‌شوند و از سوی دیگر تضاد میان این‌دو، معلول آن است که نیازهای روحی زاده دفع (ارضای نیازهای مادی) هستند. تشخیص نیازهای مادی و معنوی، هنر را به‌معنای خاص ایجاد می‌کند. از این‌رو هنر همیشه مشروط به تقسیم کاری است که در مرحله‌ی معینی حاکم است و به درجه‌ی تکامل نیروی مولده بستگی دارد.

مطالعه‌ی هنر به‌مثابه‌ی فعالیت روحی و عملی، نقش هنرمند را در آفرینش آثار هنری روشن می‌نماید. گاهی گفته می‌شود که چنین آزمایشی، سبب نادیده گرفتن وجه شناختی در جهت‌گیری ایدئولوژیک می‌شود. اما چرا؟ ما چنین می‌پنداریم که بنا به منطق رشد هنر عکس قضیه صادق است و تنها بدین‌گونه است که می‌توان ویژگی هنر را به‌ثبوت رساند. هنر واجد این جنبه‌ی خاص است که ترکیبی از فعالیت روحی (شناخت) و فعالیت عملی (آفرینش ارزش‌ها) محسوب می‌شود. اما چنان‌چه صرفاً بر عملکرد شناختی هنر تکیه

نمائیم، نتیجه‌ای که از آن حاصل می‌شود، اغلب چنین است که هنر به‌مثابه‌ی بازسازی و رونوشت واقعیّت تلقی می‌گردد و در این صورت هنرمند ازجریان آفرینندگی رانده می‌شود و آیا در این صورت این نتجیه به‌دست نمی‌آید که هنر صرفاً بنا به‌دستورالعمل واقعیّت زاده می‌شود؟ چنین بینشی سست و مکانیکی است. در واقع باید گفت که هنر، ترکیبی از شناخت و ارزش‌ها است و صرفاً زاده‌ی جریانی از فعالیت عملی می‌باشد و نتیجه‌ی وحدت انعکاس و عملی است که با هر کار آفریننده‌ای ملازمت دارد.

پاره‌ای از نمایندگان زیبایی‌شناسی پندارگرای معاصر، شناخت و آفرینش را در تقابل با یکدیگر نهاده و در این رابطه بر اصل آفرینندگی تکیه می‌کنند. مثلاً اصحاب مکاشفه[۱۷] می‌گویند که عقل به‌یاری منطق به شناخت جهان نائل می‌آید. اما در این کار، تنها امور مرده و منجمد را تشخیص می‌دهد. تحلیل، سرچشمه‌ی حیات را می‌خشکاند و کاری تماماً مکانیکی است. یگانه زمینه‌ای که مورد قبول تحلیل است، جایی است که همه‌ی امور به زنجیره‌ی جهنمی علل بسته شده‌اند و تابع آنند. و چون علیت زمینه‌ی مشترکی است که براهین زیبایی‌شناسان را نیز فرا می‌گیرد، از این‌رو در این زمینه نیز آزادی، رخت بر بسته است. آنان می‌گویند که هنر برعکس تعلق به سرزمین عمل آزاد دارد، زیرا عاطفه‌ای بی‌واسطه است و مکاشفه و تخیل محسوب می‌شود و همه‌ی آن چیزهایی را فرا می‌گیرد که با منطق فرمولی خشک بیگانه‌اند. هنر بر خلاف تعمیم‌ها که حیات را می‌زداید و بر خلاف نتایج که در فراسوی قطبین است به ثبت و ضبط حرکت خودانگیخته و بلوسانه‌ی روح موفق می‌شود. آثار هنری، چنان‌چه از این دیدگاه بنگریم واقعیت‌های جداگانه‌ای هستند که هیچ رابطه‌ای با جهان واقعی ندارند. بنابراین هنر پایداری ناب است که در درون آن کابوس‌ها در کنار خواب‌های شیرین بازی خود را ادامه می‌دهند. بنابراین با این حساب باید گفت که هنر چنان از دید هر بینشی می‌گریزد که حتی می‌توان ادعا کرد که مورد بحث ما فریبی بیش نبوده است.

نظریه‌ی فوق که در زیباشناسی پندارگرای معاصر مشاهده می‌شود و به ذهنیت مطلق گرایش دارد و به‌معنای نادیده گرفتن موضوع هنر و قوانین رشد آن هر دو است. این شیوه‌ی نگرش معیارهای همگانی را در همه‌ی انواع آن نفی می‌کند. حقیقت آنست که شعارهایی مانند«هنر به‌عنوان تجربه» و «هنر به‌مثابه‌ی آفرینش» همچون سرپوش‌هایی برای گریز از تحلیل علمی‌آفرینش هنری به‌کار می‌روند. اما نتیجه‌ی منطقی تقابل خشن اصل آفرینش و شناخت در درون هنر به‌جز بازی صورت‌ها و اشکال میان تهی و نشستن تعبیر خودبه‌خودی به‌جای تعریف چیزی دیگری نیست.

---

[۱۷] Intuitivistes.

در زیباشناسی پندارگرای معاصر، گرایش دیگری نیز به‌چشم می‌خورد که نمایندگانش پیروان نحله‌ای هستند که به فرانکفورت معروف شده است. اینان برعکس می‌کوشند تا قوانین تکامل هنر از پدیدارهای اجتماعی استخراج نمایند. اما آنان مقوله‌هایی نظیر بورژوازی، فئودالیسم و غیره را، نه به‌شیوه‌ی تاریخی مشخص بلکه مانند عناصر ساختار مجموعه‌ای هنری مشاهده می‌کنند. در نتیجه این مفاهیم مضمون طبقاتی خود را از دست می‌دهند. این‌ها در هنر معیارهایی هستند که اکنون دیگر جنبه روحی و مجرد دارند و از شرایط اجتماعی منفصل شده‌اند. این زدایش مفهوم تاریخی واقعی، به‌ویژه در بینش تئودور آدورنو[۱۸] آشکار می‌گردد. به‌عقیده‌ی او فرهنگ معاصر که همیشه و همه جا زندانی توحش است، «دیگر به‌عنوان ابزار تسلط محض، واجد هیچ ارزش و اعتباری نیست.»[۱۹] در این‌جا نیز بی‌توجهی به تحلیل تاریخی مشخص، همان انتزاع و تجرید را سبب می‌شود که در اثر آن آینده‌ی هنر در آئینه مصیبت همگانی و به‌یاری دیالکتیک منفی، بیان شده است. وچنین القاء گشته که نه هیچ اثباتی ممکن است و نه می‌توان بر چیزی غلبه کرد.

انسان «قادر است با مقیاس‌هایی از همه نوع تولید کند و همه جا می‌تواند از مقیاس‌های مناسب در رابطه با موضوع بهره جوید و به‌علت همین مقیاس‌های مناسب است که انسان ماده را بنابه قوانین جمیل، شکل و حالت می‌بخشد[۲۰]». مقیاسی که با انسان ملازمت دارد مشروط به طبیعت انسان است. «انسان هموست که کار خود را در رابطه با موضوع، بنا به اراده و شعور خویش دگرگون می‌سازد، زندگی او آگاهانه است.»[۲۱] هنر شکلی است که به‌وسیله آن انسان به فرآیند حیاتی، نیروهای آفریننده و اهداف خویش عینیت می‌بخشد. انسان با هنر به‌عنوان عامل تکامل اجتماعی برخورد می‌نماید. اما زندگی جامعه، همان حیات آگاهانه و سازمان‌یافته‌ی انسان است و هنر در رابطه با زندگی انسان، یک پدیدار فونکسیونل محسوب می‌شود یعنی هنر به‌مثابه‌ی شکل ویژه‌ی فعالیّت اجتماعی در حیات جامعه، انجام وظیفه می‌نماید.

تقسیم اجتماعی کار خیلی زود سبب گردید که پاره‌ای از انواع فعالیّت هنری که واجد استقلال نسبی هستند، متمایز شوند. اما این امر که پدیدار هنری از پدیدار اجتماعی ناشی شده، به‌هیچ تأویل این معنا را ندارد که هنر به‌گونه‌ای مکانیکی از پیشرفت اجتماعی حاصل می‌شود. حقیقت این است که رشد هنر بنابه استقلال نسبی‌اش، ممکن است در مقام مقایسه با حرکت اجتماعی به تعویق افتد.

---

[۱۸].Theodor Adorno

[۱۹]– ت. و . آدورنو «دیالکتیک منفی»، فرانکفورت، ۱۹۶۶، صفحه ۳۵۸.

[۲۰]– ک. مارکس، ف. انگلس، آثار مربوط به دوره‌ی جوانی، مسکو،۱۹۵۶، صفحه ۵۶۶(چاپ روسی)

[۲۱]– همان مأخذ

نمونه‌ی بارز این مطلب کشورهای بزرگی هستند که در قرن ما از لحاظ فنی ترقی بسیار کرده‌اند، اما هنر در آن‌ها پیشرفت چندانی نداشته است. عکس این قضیه نیز صادق است، بدین‌سان که ممکن است هنر بر حرکت واقعی سبقت جوید. کمدی‌های بومارشه، ضرورت تحقق دنیای جدید را نمایش می‌دادند. ادبیات قرن نوزدهم در روسیه نیز چنین وضعی داشت. این ادبیات وجدان اجتماعی را منقلب نمود. مردم در اثر خواندن آثار نویسندگان، ضرورت واژگونی بزرگ اجتماعی را در می‌یافتند. البته بیان این ضرورت، گاه مانند آن‌چه در آثار چرنیشفسکی آمده بود. بر وجهی مستقیم صورت می‌گرفت و گاه به‌طور غیرمستقیم چشم‌انداز تضادهای دهشتناک و اجتناب‌ناپذیری که شالوده‌ای جز نظام موجود نداشتند، توسط رمان‌نویسان آفریده می‌شد و صدای پای سنگین تحول را در گوش مردمان قرن تکرار می‌کرد. البته باید گفت که گاه چنین بود که چنین نتیجه‌ای از آثار این یا آن نویسنده علی‌رغم اهداف ذهنی وی مستفاد می‌گردید(در این مورد می‌توان به لئون تولستوی و فئودور داستایوسکی اشاره کرد)).

در جامعه‌ای که مبتنی بر تضادهای لاینحل می‌باشد، هنر واجد خصلتی طبقاتی است و بنابراین شرایط اجتماعی آفرینش را منعکس می‌سازد. هنرمند نمی‌تواند از منافع این و آن طبقه اجتماعی دفاع ننماید و از این رو او بخواهد یا نه، هنرش همیشه بر «له» و یا بر «علیه» است. رومن رولان این موضوع را بسیار جالب بیان داشته وی می‌گوید:«حقیقتاً هنر همیشه با ستیزه‌ی زمانه درآمیخته است و این موضوع حتی هنگامی‌که هنر می‌خواهد خود را از آن مبرا دارد و حتی هنگامی‌که بر آن اصل کودکانه یعنی «هنر برای هنر» تکیه می‌نماید، مصداق دارد. این اصل «هنر برای هنر» فریبی بیش نیست. دوری گزیدن از کارزار، پیلاتوس[۲۲] را به‌یاد می‌آورد که دست‌های خود را برای فرار از دغدغه‌ی اجتماعی شستشو داد. این تسلیمی در برابر بیدادگران است و صحه‌ای بر سرکوب ستم‌کشان[۲۳] ».

ماهیت طبقاتی هنر در خصلت جهت‌دار اثر هنری تعبیر می‌شود. در این ره‌گذر اظهارات پرشور آریستوفان درباره‌ی جنگ و آن‌ها که از جنگ سود می‌برند که در کتاب کینه‌توزان و صلح بیان گردیده و حملات وی علیه سیاست‌بازان که در کتاب شوالیه‌ها نقل گشته، دموکرات‌منشی وی را نشان داده و دوستی وی را با دهقانان آتیک به ثبوت می‌رساند. هم‌چنین در کتاب بزرگ دانته الیگری نیروهایی که مصدر قدرتند، سخت محکوم می‌شوند و دانته آن‌ها را در طبقات گوناگون دوزخ جای می‌دهد. در جلد اول اثر مورد بحث یعنی کتاب دوزخ، پاپ‌ها و جباران در کنار غداران و گنه‌کاران ظاهر می‌شوند و گناه آنان سنگین‌تر از بی‌دینان است. چنان‌چه

[۲۲] – نام حاکم رومی‌بیت‌المقدس است که می‌گویند مصلوب کردن مسیح توسط یهودیان با اشاره و اطلاع او صورت گرفته است.

[۲۳] – رومن رولان، «اولیانوف، هنر و عمل» در نشریه اروپا. ۱۹۳۴، شماره ۱۳۳، صفحه ۸.

نمایشنامه‌های شیلر را نیز در نظر آریم، اذعان می‌نمائیم که در این نوشته‌ها نیز در قبال اشرافیت و کلیسا موضع‌گیری شده و با خصومت از آن‌ها سخن رفته است. این جهت‌گیری که در برجسته‌ترین هنرمندان و نویسندگان مشاهده می‌شود، حکایت از جدالی سخت و همیشگی می‌نماید که در بطن جوامع مبتنی بر تضادهای لاینحل جریان دارد و این امر یکی از گرایش‌های اصلی آثار هنری به‌شمار می‌آید. از این لحاظ پاره‌ای از هنرمندان وابسته به رئالیسم انتقادی معاصر، شایسته‌ی ذکرند. اینان دنیایی را ترسیم می‌کنند که در زیر تضادهای سخت و برخوردهای اجتناب‌ناپذیر ازهم گسسته شده است. نویسندگان مزبور خصومت با فاشیسم، خودکامگی، جنگ و سوداگری را به‌عنوان اصل حیات برگزیده‌اند تا به‌جایی که می‌توان گفت که رئالیسم انتقادی آن‌ها بنابه جوهر خود، از لحاظ عینی جنبه‌ی ضدبورژوایی دارد. اگرچه بسیاری از نمایندگان این جریان بنابه دلسوزی ساده، از محرومیت و رنج سخن می‌گویند، اما وقتی در لحظات تعیین‌کننده‌ی حیات اجتماعی، آلام و محرومیت‌های رنج‌دیدگان را نقش می‌زنند، خود را به ترسیم سرد دورنمایی عینی محدود نمی‌کنند، بلکه خود به‌عنوان طرف دعوا وارد معرکه می‌شوند و از موضع فردی که مدافع مدعای درست است، به جهان پیرامون می‌نگرند. ارنست همینگوی که یکی از برجسته‌ترین نثرنویسان قرن ما به‌شمار می‌آید، نمونه‌ی تاب‌ناک نویسندگان مورد بحث است. وی در یکی از نامه‌های خود چنین می‌نویسد:« مدتی که ما در اسپانیا تصور پیروزی را می‌داشتیم، بهترین ایام زندگی مرا تشکیل می‌دهد». توصیف کاملاً حقیقی جنگ داخلی در اسپانیا که در جریان آن، انسان‌های حقیقی جان باختند و زندگی خود را برای پیروزی عدالت فدا نمودند، به رمان «***زنگ‌ها برای که به صدا درمی‌آید***»، طنین اجتماعی ژرفی بخشیده است. در صفحات رمان مبارزان بی‌تزلزل سنگرهای بین‌المللی، مانند ژنرال گولز و کارکف روزنامه‌نگار و یا کمونیست‌هایی که آگاه‌ترین و سازمان‌یافته‌ترین فوج‌های جمهوری اسپانیا را تشکیل داده بودند، با همه‌ی عظمت خود ظاهر می‌شوند. همینگوی با خلق شخصیت‌های فراموش‌ناشدنی در حال و هوایی که تراژدی مردم اسپانیا در آن جریان داشته، آرمان‌هایی را پیش می‌نهد که به انسان‌گرایی همگانی مربوط می‌شوند. روبر ژوردن یکی از قهرمانان این رمان چنین می‌گوید: «تو به آن ایدئولوژی که مدعی آن هستی معتقد نمی‌باشی و این را خودت می‌دانی. تو به آزادی، برابری و برادری معتقدی. تو زندگی و آزادی را می‌خواهی و جستجوی نیک‌بختی باور توست.»[۲۴] این آرمان‌ها غالباً مجردند و هنگامی‌که با مدعاها و اهداف نهایی جنبش مطرح می‌شوند، این خصلت خود را بیشتر نشان می‌دهند. اما وقتی که نویسنده اوضاع و احوال و فضای رویدادها را ارزیابی می‌کند، مطالب دقیق به‌شمار می‌آیند. قهرمانان همینگوی مانند خود او، دشمنان و خائنان را می‌شناسند و افراد حقیری را که به امید تحصیل منفعت خاصی به صفوف آن‌ها پیوسته‌اند. تشخیص می‌دهند. آن‌ها با سیاست‌بازان

---

[۲۴]– همینگوی «زنگ‌ها برای که به صدا در می‌آید»، پاریس، ۱۹۵۹، صفحه‌ی ۳۵۰

فرومایه و زبون سازگاری ندارند و محرک‌شان همان عشقی است که به‌کار خود دارند. آنان فداکاری را با عشق به زندگی در آمیخته‌اند. روبرو ژوردن سخن زیر را با خود زمزمه می‌کند: «اگر ما در این‌جا فاتح شویم. همه‌جا فاتح خواهیم بود. جهان زیباست و ارزش آن‌را دارد که انسان به خاطر آن ستیزه کند. من از مردن و ترک جهان نفرت دارم، اما ای ژردن بخت با تو یار بوده است که این چنین حیاتی نصیبت شده است»[۲۵].

هنرمند جامعه‌ی بورژوایی چنان‌چه از منافع طبقه‌ی حاکم دفاع نماید، سرانجام و به‌گونه‌ای اجتناب‌ناپذیر، با اصول هنر رئالیستی در تضاد واقع می‌شود و برعکس چنان‌چه به این اصول وفادر بماند با ایدئولوژی رسمی‌در تقابل قرار می‌گیرد. از این‌رو نقاد غربی وقتی که هنرمندان و نویسندگان را به جماعت‌گرا و جماعت‌گریز تقسیم می‌نماید، دچار ساده‌انگاری شده است. جماعت‌گرا و جماعت‌گریز تقسیم می‌نماید، دچار ساده‌انگاری شده است. جماعت‌گرا، نوعی روحیه انعطاف‌پذیر است که می‌کوشد تا خود را با همه چیز وفق دهد و از همه چیز بهره مند گردد و جماعت‌گریز طبیعتاً در نقطه‌ی مقابل او قرار دارد. وی شکاکی است که زندگی را با چشم انتقادی نگاه می‌کند. اما باید گفت چنین هنرمندی که جهان بورژوایی و ارزش‌هایش را نفی و نقد می‌کند. در این نفی نشانی از علاقه به جامعه را بروز می‌دهد، اما در این‌جا مطلب اساسی به این پرسش مربوط می‌شود که نویسنده، دیگران را به چه چیز فرا می‌خواند و چه را می‌خواهد به‌ثبوت رساند.

به‌نظر می‌آید که جماعت‌گریزی بدواً شکل مقدماتی اعتراض علیه تخریب شخصیت در جامعه‌ی بورژوایی است. جامعه‌ای که به‌قول هگل، نیاز به روابط خشک و بی‌روح میان انسان‌ها وجه مشخصه‌ی آن است. جماعت‌گریزی را می‌توان وضعیت میانه و برزخی توصیف کرد. این وضع ممکن است به راه‌های پر پیچ وخم متافیزیکی بیانجامد و ممکن است که شخص را به این نتیجه کشاند که آزادی و سلامت منحصر به فرد، همان تسخر زدن به انسان است. در این صورت شخص، تنهایی پیشه می‌کند و حرکات مردمی‌را یکسره بی‌معنا و کور می‌خواند. جماعت‌گریز هر چند که با انتقاد از جامعه‌ی بورژوایی آغاز کرده است، سرانجام اندیشه‌ای بر او غالب می‌شود که ذاتاً بورژوایی است. در این باره نمونه‌های متعدد ی می‌توان ارائه داد. شکوه و شکایت از مصیبتی که جامعه بورژوایی نام دارد به آنارشیسم فردگرا منجر می‌شود که اگر بخواهیم آن‌را از لحاظ عینی بررسی نمائیم در خدمت همان جهان کهنه که روابط انسانی را قلب و تحریف نموده است، عمل می‌نماید.

---

[۲۵] – همان مأخذ، ص۳۵۴.

مثلاً ادبیات اگزیستانسیالیستی معمولاً انسان را موجودی تنها نشان می‌دهد که در جهانی که خصم اوست، رها شده است. انسان در این جهان در زیر بار ناامیدی مضمحل گشته و نابود می گردد. ناامیدی صفت ذاتی انسان و جوهر اوست. در اینجا مسائل ویژه، حقیقت مطلق تلقی شده‌اند. وجدان عمومی‌جنبه‌های خاص زندگی آدمی‌را، قانون اجتناب‌ناپذیر حیات معرفی می کند.

با این‌همه امروزه پاره‌ای از جامعه‌گریزان داوطلبانه به‌سوی جنبش‌های مردمی و یا لااقل مهم‌ترین حرکت‌های اجتماعی روی آورده‌اند. اما باز باید گفت که نامعلوم بودن اهداف نهایی غالباً رؤسا و فعالان این جنبش‌ها را به شکست‌های سیاسی می‌کشاند: در میان اینان اتحاد ناهمگونی به‌چشم می‌خورد. آن‌ها در درجه‌ی اول به اهداف مخرب می‌اندیشند، به‌نفع زبدگان و برگزیدگان تبلیغ می کنند و اشخاص وجیه‌الملـه را نیروی محرکه‌ی رشد اجتماعی می‌خوانند. آنان عمل را برای عمل می‌خواهند و بر منفی‌گرایی تکیه می‌زنند و این امر خود خصلت ویران‌ساز چنین بینش‌هایی را می‌نمایاند.

رئالیسم نوین با ادراک تحول بزرگ زمانه، مرحله‌ی تازه‌ای در رشد زیبایی‌شناسانه‌ی آدمی محسوب می‌شود. این مرحله با شناخت ژرف حیات مشخص می‌شود. یکی از اصول اصلی هر هنر رئالیستی، نمایاندن شخصیت‌های تیپک در اوضاع و احوال تیپک است. البته این اصل قبلاً نیز موجود بوده اما امروزه طرح آن به‌صورت جدیدی مطرح است. این کار مشروط به مطالعه تاریخی مشخص واقعیّت است که به‌یاری شناخت وجوه پنهان و گرایش‌های حاکم بر واقعیّت صورت می‌گیرد و در این شرایط حقیقت زندگی نفی حقیقت رویدادها نمی‌کند و با آن در تضاد واقع نمی‌شود. بوده‌ها و رویدادها به‌گونه ای ارگانیک در درون تصویر ترکیبی جهان مجتمع می‌شوند و این رشته‌ی پیونددهنده‌ی هنر نوین است.

در رابطه با این موضوع، شخصیت لوینسون[۲۶] در رمان «**شکست**» اثر **فادایف**، حائز معنا و مفهوم خاصی است. لوینسون مانند همه‌ی مردم است و از هیچ جهتی با اطرافیانش تفاوت نمی‌نماید. اما اوصاحب «عقل ساده ای است که در عین حال کار دشواری انجام می‌دهند» و آن «دیدن اشیاء به‌گونه ای است که واقعاً وجود دارند و این دیدن ساده اشیاء آن‌چنان‌که وجود دارند به‌منظور تغییر و هدایت چیزهایی است که موجودند». به‌عقیده‌ی ما واژه‌های فوق جوهر برخورد رئالیستی با زندگی را آنسان که در رئالیسم نوین وجود دارد؛ بیان می‌نماید. این رئالیسم طراز جدید است و نسیم تازه‌ای که بر رمانتیسم انقلابی وزیدن گرفته است.

در رئالیسم نوین«دیالک‌تیک روح» به‌طور ناگسستنی با دیالک‌تیک جهان پیوند خورده، فعالیت انقلابی انسان که فراگیرنده‌ی که در بطن زمان حال ساخته می‌شود، ترکیب آفریننده‌ای را رقم زده است.

---

[۲۶] Levinson.

تعبیر حرکت مشخص و تعبیر جهت‌گیری تاریخی، روح هنر نوین به‌شمار می‌آید. گورکی می‌نویسد: «هنر بنابه بنیاد خویش ستیزه‌ای له و یا علیه است. هنر بی‌اعتنا و بی‌طرف وجود ندارد و نمی‌تواند موجود باشد زیرا انسان با دوربین عکس‌برداری تفاوت دارد و مانند دوربین واقعیت را ثابت نگاه نمی‌دارد، بلکه آن‌را تحکیم می‌کند و یا تغییری می‌دهد و در هم می‌ریزد. هنرمند قاضی جانب‌دار عصر خود است، اما جانب‌داری وی تعبیر و تبلور جهان‌بینی طبقه‌ی پیشرفته است و ضرورت تاریخ را منعکس می‌دارد و از این رو است که این جهت‌گیری در کارزارهای زمانه، نقش با اهمّیّتی دارد. اهمّیّت رئالیستی چنین هنری در آن است که هنرمند جهات و تمایلات مسلط دوران را بیان می‌دارد و از این رو اثرش بنابه جنبه‌ی حقیقی آن و ادراک ژرف واقعیّت متمایز می‌شود.

اولیانوف با بذل توجه به تجربه‌ای که اندیشه‌ی اجتماعی در طول تاریخ متراکم ساخته بود، آراء اصلی زیبایی‌شناسی علمی‌را تعمیم داده و توسعه بخشید و بدین‌سان به‌مفهوم «جانب‌داری» در هنر نائل آمد. جانب‌داری به‌معنای وحدت فعالیّت نظری، روحی و پراتیک است. به‌عبارت دیگر روابط متقابل مقوله‌های زیر در این مفهوم منعکس می‌شوند: اندیشه و عمل، امر آرمانی و امر متحقق، عقاید و احساسات، شخصیت و جامعه. چنان‌چه هنری جانب‌دار باشد، بدان مفهوم است که توجه خود را به‌رسالت اجتماعی هنر و نقش دگرگون‌سازنده‌ی آن در زندگی معطوف نموده و بر آن تکیه کرده است.

در روزگار ما، اصل تمایلات مردمی‌هنر اهمّیّت ویژه ای کسب کرده است. این اصل قبل از همه مشروط بر منافع آگاهانه‌ای است که به فعالیت‌ها و جهان کار پیشه مربوط می‌شوند. در آثار مربوط به رئالیسم نوین مردم به‌مثابه‌ی عامل فرآیند تاریخی و آفریننده‌ی تاریخ عمل می‌کنند. در این آثار مردم بر سرنوشت خود حاکم‌اند و سرچشمه‌ی همه ارزش‌های مادی و معنوی محسوب می‌شوند. همین خصایص است که رئالیسم نوین را نسبت به رئالیسم انتقادی در موضع برتری قرار داده است.

اما نادیده گرفتن اصول بررسی طبقاتی مضمون ملی هنر، غالباً سبب می‌شود که ادراک نادرستی درباره‌ی تمایلات مردمی آن ایجاد شود. در این صورت الهام مردمی‌در هنر خصیصه‌ای ملی معرفی می‌شود، در حالی‌که این الهام مشخصه‌ی همیشگی و دائمی به‌شمار می‌آید.

فهم الهام مردمی‌در هنر مستلزم ادراک اهداف تاریخی طبقه‌ی پیشرو است و در این‌صورت این الهام خصلتی سیاسی دارد که نمی‌توان آن را از مفهوم جانب‌داری در هنر متمایز نمود.

اثبات اصول عدالت متعالی در درون جامعه که ضرورت تاریخ محسوب می‌شود به تاریخ جنبه‌ی انسانی می‌بخشد. هنر نوین از لحاظ هدفی که دنبال می‌کند بازگشتی به جوهر انسان است که بنابه حاکمیت مالکیت خصوصی از خود بیگانه شده است. تجدید و تشکیل انسان به‌مثابه‌ی وجود اجتماعی در اوضاع و احوال اجتماعی جدید به‌معنای تجلی اصلی‌ترین خصایص مفهوم انسان است.

می‌دانیم که دگماتیسم غالباً می‌کوشد تا مضمون محدودی از آن بینش طبقاتی را که به‌گونه‌ای خطا ادراک شده، جانشین همه‌ی آن چیزی نماید که معنا و مفهوم عام انسانی دارد. پیروان این جریان چنین می‌پندارند که طبقات به نوعی بیرون از جامعه واقع شده‌اند و در نتیجه در رابطه با مفهوم وحدت در جامعه‌ی انسانی دو پدیدار خارجی هستند. آنان مفاهیم طبقات و وحدت را به‌کلی از یکدیگر منفک می‌نمایند و در نتیجه تدوام تکامل اندیشه‌ی پیشرو را باور نمی‌کنند و در قبال میراث فرهنگی بشر گرفتار نیهیلیسم می‌شوند. سکتاریسمی که مشخصه‌ی جمودگرایان است، در اصل گرایش انسان‌گرایانه هنر را منکر می‌شود و بینش مادی تاریخ را قلب می‌نماید. در این‌جا با انقلابی‌گری خرده‌بورژوایی سروکار داریم که به‌همان اندازه که بر لفظ تکیه می‌کند از مضمون اندیشه‌ی پیشرو دوری می‌گزیند.

اما نظریه‌ی دیگری نیز در هنر وجود دارد که موافق آن انسان‌گرایی در هنر به‌معنای سازش منافع پرولتاریا و بورژوازی است، زیرا این عقیده بر آن است که این دو به‌علت تأثیر انقلاب علمی و فنی، به یکدیگر نزدیک شده‌اند و انقلاب علمی و فنی مرزهای طبقاتی را به‌تدریج درهم ریخته و از میان برده است. آنان به تقسیم جامعه جنبه‌ی بیرونی می‌دهند و آن را به قشرها و گروه‌های حرفه‌ای و غیره تقسیم می‌کنند و بر این اساس بینشی بی‌شکل درباره‌ی جامعه به‌دست می‌دهند. این چنین موضعی در نگاه اول فریبنده است: هدف‌های نجیبانه‌ای را منعکس می‌نماید و نوید رفاه و نیکبختی همگانی می‌دهد. اما این‌ها سخنان زیبای فریبنده و رؤیاهای بی‌ثباتی هستند. باید گفت که پرده‌پوشی منافع متضاد طبقاتی و اصرار در سازش طبقات، گامی به‌سود حل این تضاد محسوب نمی‌شود. می‌دانیم که این تاریخ‌نویسان قرن نوزدهم بودند که ستیز طبقات را کشف نمودند. ارزش تاریخ‌نویسان عهد تجدید سلطنت در فرانسه آن بود که وجود این ستیزه را در تاریخ به‌ثبوت رساندند، هرچند که خود در پی اثبات چنین امری برنیامده بودند و شاید هم خود نیز با این کشف موافقتی نداشتند. اما تحقیق ژرف و بی‌غل و‌غش چنین نتیجه‌ای را اجتناب‌ناپذیر نموده بود.

در واقع جوهر انسان‌گرایی در هنر آن است که هنر محافظان و مدافعان کهنه را به ضرورت تحقق نو متقاعد سازد، والا انکار آن‌چه هرروز تظاهراتش به رأی‌العین مشاهده می‌شود، کاری بی‌فایده است. افسانه‌ی فروپاشی مرزهای طبقاتی بر اثر انقلاب علمی‌و فنی، مداحی سرمایه داری است و در پشت سر آن منافع طبقاتی خودخواهانه‌ای پنهان شده است. نظریه زیباشناسی و جریان‌های هنری

که مدح شیوه‌ی تولید سرمایه داری را می‌کنند و آن را بهترین و امکان‌پذیرترین شیوه می‌شناسند در جهت منافع بورژوازی و اهداف سیاسی و ایدئولوژیک آن عمل می‌کنند. همین سخن درباره‌ی کسانی که به تعبیر برشت علیه «استبداد قانونی و انسانیت عاری از انسانیت» معترض‌اند و سقوط سرمایه داری را اعلام کرده اما راه گریزی به بشر نشان نمی‌دهند و آن را به‌منزله‌ی پایان جهان می‌گیرند، مصداق دارد. بینش‌های از این نوع در محافل روشنفکری بورژوایی وسیعاً رواج دارد. اینان با درک فاجعه‌ی زندگی و در عین دلسوزی در قبال محرومان و بینوایان به بدبینی عمیقی گرفتار آمده‌اند. زیرا بر این عقیده تکیه زده‌اند که جستجوی گریز گاهی برای این وضع، خود عمل بیهوده‌ای است، و علت آن است که تضاد لاینحل فرد و جامعه غلبه‌ناپذیر است. به‌عقیده‌ی آنان پایان مناسبات اجتماعی موجود را باید به‌معنای خاتمه‌ی همه‌ی تمدن پنداشت. اگر نیک بنگریم آن‌که چنین نظرات و مشابه آن‌ها را می‌اندیشد، از محدوده‌ی شعور بورژوایی فراتر نمی‌رود. از جمله می‌توان به‌عقیده‌ی ریموند ویلیامز اشاره کرد، او می‌گوید در روزگار ما رؤیای آزادی آدمی بدل به «کابوس غرایز ویران‌ساز شده، و مرگ‌خواهی جای آن‌را گرفته [۲۷]». عطش فرو نانشستنی به گریز که نتیجه‌ی منطقی بینش بدبینانه به زندگی است در وجود بسیاری از اشخاص رخنه نموده است.

اما انسان‌گرایی نوین به‌ضرورت تحقق جامعه‌ای با مناسبات نوین معتقد است. این انسان‌گرایی مبتنی بر شناخت درست قوانین تکامل اجتماعی است و از لحاظ سیاسی موضع معینی دارد. این گرایش تاریخاً خوشبین است زیرا نهایت حرکت را پیش‌بینی می‌نماید و راه‌های نیل به آن نهایت را عرضه می‌دارد. مارکس با بیان این‌که جهان انقلابی از چه نظر با دکترین‌های قبلی تفاوت دارد، چنین می‌نویسد: «ما به او نمی‌گوئیم که «مبارزات خود را رها کن که اموری باطل است» ما شعار اصلی مبارزه را بر تو فریاد می‌زنیم[۲۸].» این سطور که در ۱۸۴۳ نوشته شده‌اند، امروز نیز روح آفریننده‌ی دکترین مورد بحث را منعکس می‌نماید.

انسان‌گرایی نوین، شکل متعالی انسان‌گرایی است. اصل جانب‌داری در همه چیز رسوخ نموده است و با بیشترین باریک‌اندیشی در بینش شخصیت که توسط رئالیسم نوین ایجاد شده، منعکس گردیده است. اولیانوف می‌نویسد:«... عالی‌ترین آرمان‌ها تا هنگامی‌که به‌سختی با منافع کسانی که خود در مبارزه اقتصادی شرکت دارند، جوش نخورده باشد، یک شاهی سیاه ارزش ندارد...»

نویسنده این کلمات با این سخن وحدت تیپیک امر آرمانی و اتحاد هدف عالی با امور روزانه را بیان می‌دارد. اصل جانب‌داری تعبیر این اتحاد است. این اصل بی‌اعتنایی در قبال زندگی جامعه را زائل نموده و ضرورت شرکت فعال در کار تحول اجتماعی و مبارزه برای

---

[۲۷]- ر. ویلیامز، تراژدی جدید، استانفورد، کالیفرنیا، ۱۹۶۶، صفحه‌ی ۷۳.

[۲۸]- ک. مارکس و ف. انگلس، مکاتبات، انتشارات اجتماعی، پاریس ۱۹۷۱، جلد اول، صفحات ۲۹۹ تا ۳۰۰.

انسانیت و عدالت را به‌ثبوت می‌رساند . هیچ دره‌ی ناگذشتنی میان آرمان‌هایی که هنرمند از آن دفاع می‌کند و قوانین زندگی که موافق آن عمل می‌نماید، وجود ندارد. بدین‌سان تضاد میان گفتار و کردار نیز از میان می‌رود. در رئالیسم نوین هنرمند به‌عنوان معلم و آموزش‌دهنده که مستمعان کثیری دارد، ظاهر می‌شود و توجهی که بدان مبذول می‌دارند برایش واجد ارزش بسیاری است.

در رئالیسم نوین و یا لااقل در بهترین آثار این رئالیسم. اهمّیّت شخصیت از فعالیت اجتماعی او ناشی می‌شود. شخصیت در عین وحدت، کیفیات و ظرفیت‌های اجتماعی را که با آن ملازمت دارد، در خود جمع نموده است و چون اخلاق تعبیری از زندگی اجتماعی است، شخصیت نیروی اخلاقی عظیمی‌را در خود نهفته دارد. نظم نوین با زدایش شالوده‌های جدایی و تفرقه میان افرد، راه را بر تاریخ حقیقی بشریت گشوده است. هنر جدید ضرورت تاریخ را می‌آموزد و باید گفت رابطه‌ی تنگاتنگ با حرکتی تاریخی جامعه و شرکت فعال در تشکیل انسان جدید، ضامن کامیابی‌های هنر نوین است.



محدوده‌های شکل در هنر رئالیستی

آ. اوگانوف

نگاهی همه‌جانبه به سیر تاریخی رئالیسم نوین، اثبات‌گر این موضوع است که شیوه‌ی آفرینش جدید حق گزینش شیوه‌های تعبیر را برای هنرمند باز شناخته است. در این رهگذر می‌توان به گورکی، مایاکوفسکی، فادایف، شولوخف و دیگران اشاره کرد. به این اسامی می‌توان برجستگان دیگری را مانند برشت، الوار، نرودا، کنت و گوتوزو و غیره اضافه کرد که نمایندگان بارز رئالیسم نوین در کشورهای مختلف محسوب می‌شوند. هریک از این نویسندگان و هنرمندان سبک، شیوه و زبان مخصوص خود را دارا هستند. بنابراین برای اثبات تنوع روش‌های هنر مترقی، نمونه‌ها از حد کفایت تجاوز می‌کنند.

با این‌همه زیباشناسی علمی در مرحله‌ی کنونی هم‌چنان به مسائل مربوط به شیوه‌های تعبیر هنری و تنوع این شیوه‌ها ابراز علاقه می‌نماید. این امر لااقل با دو دلیل توجیه می‌شود. یکی از آن دلایل همیشگی است و به پیشرفت پراتیک هنری که مقتضی تحلیل نظری می‌باشد، مربوط می‌شود و دلیل دیگر به مباحثاتی باز می‌گردد که در حدود پایان سال‌های شصت در رابطه با محدوده‌های هنر رئالیستی در مقیاس جهانی به پا خواست وحدت و شدت آن از جمله به عوامل نوعاً ایدئولوژیک بستگی داشت.

عنوان این مقاله مسلماً با دلیل دوم ارتباط دارد و هدف از آن بیشتر مدلل داشتن یکی از آراء زیباشناسی علمی است که موافق آن اعتبار شکل هنری در رابطه‌ی مستقیم با مضمون آن مشخص می‌شود. ما در این مقاله، مسأله‌ی خواص عملکردی شکل هنری را می‌آزمائیم و نیز مفاهیمی از قبیل «اشکال زندگی»، توصیف قراردادی و شکل مشخص احساسی را که در هنر شوروی عمیقاً ریشه دوانده است، بررسی می‌نمائیم. این مفاهیم که جنبه‌ی بس وسیعی دارند، به یک اعتبار زبان شکلی هنر را نیز فرا می‌گیرند و پیداست که در این صورت به‌علت فقدان معنای روشن و مشترک درباره‌ی آن‌ها نمی‌توان مسأله‌ی تنوع و محدوده‌های شکل را در هنر رئالیستی دقیقاً گشود.

هنر در تعبیر و تفسیری که از واقعیت می‌نماید در واقع نوعی «تصفیه» را، چه در رابطه با مضمون این واقعیّت و چه در رابطه با اشکال آن اجرا می‌کند. به‌عبارت دیگر با حذف برخی از وجوه اشیاء، جوهر آن‌ها را برملاء می‌نماید. درآثار رئالیستی هر اجتنابی که نسبت به اشکال عیناً موجود صورت می‌گیرد، معنایی را در خود نهفته داردکه فهم آن بیان‌گر شناخت مقدماتی آن هنر است. بیننده وقتی پرده‌ای را که با اشکال واقعیّت در تضاد است، مشاهده می‌کند از خود می‌پرسد، این عدم شباهت با اصل چه معنا و مفهومی‌دارد و آن‌چه توسط هنرمند حذف یا اضافه شده، کدام است و هنرمند چه تغییراتی در اشکال واقعی داده است. هریک از اشکال رئالیستی هنر نتیجه‌ی عمل تخیل هنرمند است که به‌یاری روش‌های شدت و پیوند انجام می‌شود. هرگاه بکوشیم که این روش‌ها را در هر مورد تحلیل نمائیم

آنگاه می‌توان گفت که به اندیشه‌ی ژرف هنرمند نزدیک شده‌ایم. در این باره لازم به تذکر است که روش‌های مورد بحث فی‌نفسه مستلزم اجتناب از واقعیّت است و باید گفت که اختلاف میان اشکال هنری و اشکال اصلی در این یا آن درجه، امری اجتناب‌ناپذیر است. ضمناً این موضوع نیز قابل ذکر است که چنین عدم تطبقاتی در اشکال، فی‌نفسه چیزی را بیان نمی‌داد. بدین‌سان که حدود تغییر شکل و اندازه‌ی آن ربطی به توفیق یا شکست اثر ندارد. به‌عبارت دیگر عدم تطابق مورد نظر را نمی‌توان بنا به جنبه‌های بیرونی و مشخصه‌های کیفی توجیه نمود، بلکه معنای این عدم تطابق در رابطه با مضمون نهفته در شکل قابل توضیح است و به‌نظر ما این مطلب عام‌ترین معیار رئالیسم شکل هنری است و یگانه معیار نیز محسوب می‌شود. با این معیار که ناظر بر ویژگی هنر است می‌توان خطر ارزیابی‌های سطحی را به حداقل کاهش داد.

تجربه‌ی تاریخی آدمی در زمینه‌ی هنر هر قدر هم که غنی باشد باز وضعی را ایجاد نمی‌نماید که بتوان بر آن اساس یک اثر هنری را بنابر وجوه و علائم بیرونی آن ارزیابی کرد. مثلاً با تکیه بر این تجربه نمی‌توان این یا آن شیوه‌ی شکلی را از قبل توصیه نمود: در چنین صورتی اصل وحدت شکل و مضمون مخدوش شده است. بنابراین تنها در پرتو تحلیل مستقیم یک اثر مشخص هنری است که می‌توان در موجه بودن یا نبودن اجتناب از اشکال واقعیّت قضاوت نمود.

راهی که هنرمندان برای رفتن به فراسوی مواد و عناصر واقعیّت، آن‌را طی می‌کند و به تقابل میان عینی و ذهنی منجر می‌شود، تظاهرات بی‌پایانی دارد. گاهی ممکن است که دگرگون‌سازی هنری و تضادهای ناشی از آن، آنسان که در شیوه‌ی قراردادی تعبیر، قابل رؤیت‌اند به چشم نیایند. اما نباید پنداشت که در چنین مواردی، چنین تضادها و تغییراتی موجود نمی‌باشند و نباید تصور کرد که این چنین دگرگونی‌های ناپیدا اثرات زیباشناسی ندارند. تعمیم هر موضوع مستلزم رفتن به فراسوی آن است، زیرا بدون رعایت اصل شدت و یا پیوند رئالیستی که با شیوه‌های گوناگون صورت می‌گیرد، قابل تصور نیست. هنگام درک یک اثر هنری همیشه نمی‌توان گذار شکلی به فراسوی شیء مورد انعکاس را مستقیماً مشاهده کرد، مضافاً به این‌که چندگانگی تصویر، مضمون و شکل آن امری نیست که همیشه به‌وسیله‌ی وجدان تثبیت شده باشد، اما چنان‌چه هنر، رئالیستی باشد، البته جذب آن توسط فاعل شناسنده مشروط به تأثیر عوامل فوق است.

این امر به‌ویژه در رابطه با ادراک آثاری که واقعیّت را وفادارانه منعکس می‌سازند، نمونه‌ای تیپیک است. به دیگر سخن اگر این آثار رااز نزدیک بنگریم در اشکال آن‌ها، شمار بزرگی از موارد عدم تطابق را با واقعیّت مشاهده می‌نمائیم. بیننده و یا خواننده‌ی آگاه قادر است این عدم توافق و موارد ناهمخوان را در سازمان موضوع و در درون عمل، در زمان و مکان و در تعارضات روان‌شناختی

پرسوناژها و در بسیاری از وجوه دیگر که در نگاه نخست «واقع‌گرا» تصور می‌شدند، مشاهده نماید. پندار «وفاداری» غالباً سخت فریفتار است و سرشار از پیچ‌وخم‌ها و شگردها است و نیروی «جادویی» آن را نیز باید در همین نکته جستجو کرد. چنان‌چه مثلاً وقتی می‌گوئیم که پرتره با دقت مجذوب‌کننده‌ای آفریده شده است، منظورمان از این سخن آن نیست که خطوط و مشخصات چهره‌ی مورد نظر با دقت بازسازی شده است، بلکه منظور ما این است که نقاش، خصلت شخصیت نقاشی‌شده را با وضوح تمام ترسیم کرده است و این کاری است که از طریق دستچین موادی که افاده‌ی معنا می‌کنند، انجام می‌شود. و به‌عبارت دیگر همه‌ی امور عارضی و ثانوی در جهت نمایش آن‌چه ذاتی است، فدا می‌شوند و این عمل به‌یاری روش شدت صورت می‌گیرد. بنابراین در هنر چگونگی آرایش مواد و گزینش مکان اهمّیّت فراوانی دارد، زیرا این امور در هنر جنبه‌ی فونکسیونل دارند و مانند آن‌چه که در واقعیّت مشاهده می‌شود، خنثی نمی‌باشند. هم‌چنین نباید به نقش «محدوده» که در همه‌ی زمینه‌های حاضر حضور دارد و در جهت ایجاد سازمان و تشدید اشیاء منعکس شده عمل می‌نماید، بهاء کمی داد. این‌ها وسایلی هستند که سبب می‌شوند که مواد مأخوذ از واقعیّت ازحالت انفعال به درآیند، انفعالی که بدون غلبه بر آن، نمایش واقعیّت و ارائه‌ی اثر رئالیستی غیرممکن است.

در نمایشگاه طرح‌های کودکان که در محل کاخ مرکزی کارپیشگان هنر در مسکو تشکیل شد، کارهای زیادی عرضه گردید که به‌نظر می‌آمد که در آن‌ها قوانین آفرینش هنری با عمق شگفت‌آوری تجلی نموده است. راقم این سطور درباره‌ی یکی از این طرح‌ها (طرح موش) از صاحب آن ساشا. پ که بیشتر از پنج‌سال نداشت، پرسش نمود. آبرنگ کوچک وی موشی را نشان می‌داد که بر پاهای جلویی خود ایستاده است. موش دستمالی بر سر دارد و سبدی پر از قارچ در جلوی او است. ساشا در پاسخ به این پرسش من، که چرا چنین نقاشی کرده است، اظهار داشت که موش‌های واقعی را در مجله‌ی جانورشناسی برای کودکان مشاهده کرده است، اما موش او از «افسانه‌ها» گرفته شده؛ و در برابر این سئوال که «چرا چنین موشی را ترجیح داده‌ای؟» پاسخ گفت که «در این باره هیچ نمی‌دانم...». اما برای بزرگ‌سالان دلایل چنین گزینشی از سوی این کودک ابداً مطلب پوشیده‌ای نیست. در این‌جا آن‌چه اهمّیّت دارد آن است که نقاش کوچک به این علت که موش وی جنبه‌ی تخیلی دارد ابداً دچار لغزش نشده است. او به‌گونه‌ای ناخودآگاه از نمونه‌ی قصه‌گویان تبعیّت کرده و بر معمولی و روزانه و متداول غلبه جسته است. وی با «صداقت خاص آفرینندگان» (دوبژنکو) عجیب و غیرمعمول را ترجیح داده است، زیرا واجد مضمون جدید و پیش‌بینی‌نشده‌ای است. با مشاهده‌ی طرح‌های کودکان نمی‌توان این نکته را اذعان نداشت که اینان بدین یا آن نحو از روش‌های تشدید و بیشتر از روش‌های پیوند بهره جسته‌اند: نیزه‌ها، بام‌ها، دودکش‌ها، دهانه‌های توپ، پرچم‌هایی با ابعاد نامناسب، خانه‌های سرخ و آبی و نارنجی و اجتناب از جزئیات. کودکان ناآگاهانه و یا تقریباً

ناآگاهانه چنین عمل می‌کنند اما چه عاملی آن‌ها را به‌گونه‌ای چنین مطمئن به‌سوی منطق بسیار بغرنج هنر سوق می‌دهد؟ لازم به یادآوری است که روش‌های پیشگفته بنابه جوهر خود روش‌هایی هستند که به تخیل تعلق دارند و از آنجا که در ضمیر کودکان تخیل نقش بیشتری را ایفا می‌نماید، هر کودک بی‌آن‌که خود بداند به‌سوی روش‌های پیشگفته کشیده می‌شود. بنابراین تعجبی ندارد اگر آن‌ها قانون بنیادی آفرینش هنری را به‌طور غریزی جذب و هضم می‌نمایند.

استناد به آفرینش کودکان در جهت تأکید این موضوع بود که تغییر واقعیّت به‌وسیله‌ی شکل هنری، امری ذهنی و یا غیر الزامی‌نمی‌باشد و از این نظر عمل آفرینش هر چه باشد، تفاوتی ندارد. این شکستن مرزهای واقعیّت از لحاظ شکل در زمینه‌ی آرمانی بشری صورت می‌گیرد و البته در پراتیک مطابق باالزامات و قوانین انواع آفرینش هنری، مادیت می‌پذیرد. در نتیجه ضرورت عبور از مرزهای واقعیّت ساخته و به‌عبارت دیگر، عبور از مرزهایی که پراتیک روزانه، عادت و بی‌خبری ایجاد نموده‌اند، شرط اجتناب‌ناپذیر فرآیند هنری است.

تاریخ، نویسندگان و نقاشان برجسته‌ای را می‌شناسند که واقعیّت را در«اشکال زندگی» منعکس می‌کنند. آنان نمونه‌های فناناپذیری از هنر واقعاً رئالیستی از خود به‌جای گذاشته‌اند. این خالقان هنر، جهان مرئی را با همه‌ی غناء اشکال و رنگ‌هایش بازسازی نموده‌اند. اینان شیفته‌ی زیبای اشیاء بودند و در این زیبایی‌نگری در پی اثبات مهارت و استادی نمی‌گشتند، بلکه می‌خواستند این زیبایی را برجسته کرده و زشتی را محکوم کنند. برخی از آنان خاطره‌ی رویدادهای بزرگ و آدمیان پرطنین گذشته را برای نسل‌های آینده جاودانه ساخته و نگرش بی‌نظیر خود را درباره‌ی امور و اشیایی که از آن پس فناناپذیر شده‌اند، در تاریخ هنر ثبت نموده‌اند. در آفرینش‌های روزگار ما نیز می‌توان دقایق شگفت‌انگیز، انعطاف‌ها و برجسته‌سازی‌های خاص هنر مجسمه‌سازی را مشاهده کرد.

در این رهگذر نویسندگانی مانند شولوخوف، پائوستوفسکی[۲۹] فادایف[۳۰] و نقاشانی مانند پلاستوف[۳۱] ، نستروف[۳۲] و یا کورین[۳۳]، سینماگران رم، یا رایزمان[۳۴] قابل ذکرند. تمایل به حفظ جامعیت اشکالی که ما را در هر گام احاطه کرده، نیاز به نزدیکی به دنیای قابل لمس اشیاء و انعکاس دقیق اشکال واقعیت، بیشترین وجه مشخصه‌ی نمایندگان هنر رئالیستی نوین به‌شمار می‌آیند. اما دراین جهان

۲۹.Paeuustovski

۳۰.Fadeev

۳۱.Plastov

۳۲.Nesterov

۳۳.Korine

۳۴.Raizman

ادراکات، هیچ امر اصیلی طابق‌النعل بالنعل و ناتورالیستی مشاهده نمی‌شود. در نظر استادان پیشگفته شبیه‌آفرینی در جهت آشکار نمودن و تغزلی نمودن حقیقت زندگی به‌شیوه‌ی رئالیستی است. وابستگی هنرمند به این نوع شکل به‌هیچ تأویل عاملی برای محدودیت ادراک هنری واقعیت و بازسازی هنری زندگی تلقی نمی‌شود. این روش مانند همه‌ی روش‌های دیگر قبل از همه، به ماهیت هنر بستگی دارد و هیچ عاملی امکانات آن‌را محدود نمی‌نماید. البته باید اذعان نمود که در صورتی‌که همه‌ی فرآیند آفرینش را به روش ادراک و تجسم هنری محدود نمائیم، در آن صورت آسیب‌پذیری آن اجتناب‌ناپذیر است و این مطلب قابل درکی است؛ زیرا تنوع شیوه‌ها و روش‌های تعبیر و بازشناسی و تعبیر آن‌ها، شرط ناگزیر جامعیت هنری است.

مفهوم شباهت و شبیه‌سازی تنها باید در رابطه با مضمون عینی پایدار که از لحاظ تاریخی تکمیل شده است، به‌کار رود. این مفهوم چنان‌چه می‌دانیم مقتضی آن است که جنبه‌های بیرونی تصویر با نمونه‌ی آن در واقعیت، واجد بیشترین شباهت باشد. هم‌چنین این امر مستلزم آن است که مقطع دقیق حسی پایدار هنری در رابطه با واقعیت، درحد امکان، مشاهده و ملاحظه شود. این اصول فی‌نفسه ارزش علمی‌دارند و جنبه‌های منفی، در رابطه با آن‌ها تنها در صورتی قابل تصورند که برخوردی منفعل و غیرفعال با آن‌ها صورت گیرد و به‌عبارت دیگر شباهت برای خود شباهت مراعات شود که البته به ناتورالیسم می‌انجامد. اما وجه منفی دیگر که شاید خطرناک‌تر است، مطلق کردن این اصول و گنجاندن آن‌ها در ردیف حقایق هنری است.

دراثبات آن‌چه رفت ،لازم است که به هر نوع مستند، استناد جوئیم، زیرا این زمینه‌ی هنری، مقتضی بیشترین دقت دربازسازی اشکال واقعیّت است و در نتیجه اقتضاء می‌نماید که در آن، اصول مورد بحث، اکیداً مراعات شود. در این نوع هنری، ویژی بارزی وجود دارد که مقتضی عمل کردن با ماده‌ی واقعی دقیقی است و از این رو در این‌جا سخن از شباهت اشکال به میان نمی‌آید، زیرا امری عیان و بدیهی است. با این‌همه چنان‌چه پراتیک هنری (به‌ویژه سینما) نشان می‌دهد، این امر مانع از آن نیست که مباحثاتی درباره حقیقت آثاری که به این نوع هنر مربوط می‌شوند، صورت گیرد. در این‌جا نیز بازسازی دقیق رویدادها و بوده‌های واقعی ممکن است کاذب باشد، و علت را باید در تخیل ناسالم جستجو کرد. بدون برخورد انتقادی در قبال اشیاء، ممکن است هر واقعه و هر شکلی از زندگی، از مضمون خود تهی گردد. دراین باره می‌توان به فیلم‌هایی اشاره کرد که در آن‌ها تا آخرین دقایق، زندگی آن‌چنان که هست بازسازی شده اما فیلم در ماهیت اشیاء رسوخ ننموده و در آن هیچ نشانه‌ای از بینش سازنده‌ی آن به چشم نمی‌خورد و یا آن‌که بینش نادرستی بر فیلم حاکمیت دارد. در مورد اول باید گفت که کیلومترها قطعه‌ی از واقعیّت به‌وسیله‌ی دوربین فیلم‌برداری و گردآوری شده است و در رابطه با مورد دوم باید گفت که وقایع جای واقعی خود را از دست داده و واقعیّت قلب و تحریف گشته است.

ارزش فی‌نفسه امر مستند، همیشه جنبه‌ی مستحکمی ندارد. رویداد زندگی چنان‌چه بدون روح انتقادی و بدون عمل هدایت‌کننده و سازمان‌دهنده‌ی اندیشه به پهنه‌ی هنر منتقل شود، ممکن است منقلب و بی‌اعتبار شود و بدل به دروغ گردد. دراین باره سخن ر. کارمن که در نخستین کنگره‌ی مؤسسان سینماگران ادا شده است، حائز ارزش فراوانی است: «بیشتر فیلم‌های ما، اخباری است که در آن‌ها هیچ موضعی به‌چشم نمی‌خورد. باید گفت که در این فیلم‌ها تعبیر روشنی از دیدگاه هنرمند مشاهده نمی‌شود[۳۵]». اخباری که کارمن بدان اشاره می‌کند، در واقع همان ماده‌ی خامی است که از منشور شکل هنری نگذشته و در نتیجه هنر در آن راه نیافته است.

در این‌جا نمی‌توان از ذکر نام زیگا ورتف[۳۶] این منقلب‌کننده‌ی سینمای مستند خودداری کرد. وی در فیلم‌های سوویت «براه بیفت و ششمین بخش جهان» بی‌آن‌که هیچ دخالتی در رخدادها نماید، میهن‌دوستی عظیمی‌را متجلی نموده و به درجه‌ی بالایی از تعمیم هنری نائل گشته است. در عین حال باید گفت، در این فیلم‌ها با نوعی ابداع و دگرسازی روبرو هستیم: در مونتاژ، در ترکیب، در توالی پلان‌ها و درسوتیترهای عالی. بهترین فیلمبرداران این آثار یعنی ژ . ایوان[۳۷]، ر. کارمن. آنلی و آندره توروندک[۳۸]، در آنِ واحد، شاعرانه و بی‌اعتناء برخورد می‌کنند. با مسائل داغ و سوزان بی‌اعتناء روبرو می‌شوند و در عین حال قهرمانی‌های معموله روزهای مورد بحث را بر ملاء می‌سازند. بنابراین می‌توان گفت که اسناد زندگی ممکن است به‌طرق گوناگون در خدمت رئالیسم نوین به‌کار روند.

بیان حقیقت هنری تنها کار هنرمندی است که واقعیّت را به‌گونه‌ی انتقادی باز می‌اندیشد تا بتواند آن‌را خلاقانه در هنر متبلور سازد.

در ادبیات و سینمای مدرن جهانی، گرایش پایداری به پرهیز از واسطه‌سازی آشکار در ارائه پرسوناژها و رویدادها مشاهده می‌شود. این آثار معمولاً تمایل به آن دارند که مواد را به‌طور زنده انتخاب کرده و ارائه دهند و همین امر باعث رواج داستان‌های گزارشی (مانند «انسان واقعی» اثر بوریس پاله‌وی، «قهرمانان دژ برست» اثر س. اسمیرنوف و «مسأله» اثر هانری الک) شده است و همچنین این دیدگاه به رواج رمان‌های زندگینامه‌ای (مانند «قدرت زمان» اثر سیمون دوبوار) منجر گشته است. دراین آثار از روش‌ها و وسایل بیان مستقیم، بیش از پیش استفاده شده است. و این امری است که معمولاً با نبود ظاهری ترکیب، فقدان تفسیر، نبود

---

[۳۵]- ر. کارمن. موضع هنرمند، اساس مطلب در فرهنگ شوروی ۶ نوامبر۱۹۶۵.

[۳۶].Dziga Vertov

[۳۷].J. Ivens

[۳۸].Anneli et Anndre Torndaik

موضوع سنتی، مشخص می‌شود. در سینما، دوربین متحرک، رجحان پدیدارهای محیط طبیعی، پلان‌های طولانی و بدویت دکوپاژ، وجوه مشخصه به‌شمار می‌آیند.

بنابراین پدیدارهای عرضه‌شده در هنر معاصر بدین یا آن نحو اشکال تعبیری متشابهی محسوب می‌شوند. اما به‌آسانی می‌توان دریافت که این اشکال برخلاف طبیعت خود گاه کم‌تر در خدمت رئالیسم و بیشتر در جهت دروغ‌بافی عمل می‌کنند.

هنر تابع قوانین تعبیر هنرمندانه است و کمتر از منطقی که بر مناسبات امور متشابه حاکم است پیروی می‌کند. بنابراین باید گفت که عادت به شرایط و برخوردهای متداول نباید بر پژوهش‌های آفریننده‌ی پیروان هنر رئالیستی حاکم شود. آنان می‌توانند «برای رخنه در حقیقت امور، با هر شکلی کار نمایند».

اما مطلب در این‌جا، فقط این نیست که شبیه‌آفرینی به‌خودی‌خود حقیقت هنری را تضمین نمی‌کند و تنها ذکر این مطلب بسنده نمی‌نماید که بگوئیم که اصل شباهت ممکن است به یک اندازه در خدمت به هنر رئالیستی و غیررئالیستی مؤثر افتد و پیشرفت و بازگشت هر دو را با توجه به شرایط، خدمت نماید. اما علاوه بر این باید گفت که فعالیت آفریننده‌ی کهن‌سال بشریت، اندوخته‌ی بی‌پایانی از گوناگون‌ترین اشکال ادراک هنری جهان بر ما عرضه داشته است. با توجه به این اندوخته می‌توان گفت که تکامل وسایل و شیوه‌های تعبیر فرایندی همیشگی و شرط ناگزیر پیشرفت هنری است. در این تنوع بی‌پایان شیوه‌های تعبیر، اشیائی وجود دارند که از معیار تشابه‌آفرینی به‌معنای معمولی کلمه تبعیت نمی‌کنند: در رابطه با این نمونه می‌توان به فولکلور و قبل از همه به رقص‌ها و آوازه‌های ملی، افسانه‌ها، متل‌ها، مینیاتورها، و صورت مجسمه‌های صنعت‌گران منتها الیه شمالی روسیه اشاره نمود... در این گونه‌گونی خارق‌العاده چه تخیل شگفتی مشاهده می‌شود و با چه اندیشه‌های غنی، احساس‌ها و اشکالی روبرو می‌شویم. در این آثار با آفرینندگان حقیقی مواجه هستیم با هنرمندانی که آثارشان ما را به این نتیجه می‌کشانند که صرفاً تخیل آزاد، استوار و مبتنی بر شناخت عمیق و مشاهده‌های باریک است که می‌تواند واقع‌گرایی را در همه‌ی زمینه‌های فعالیت بشری و از جمله در هنر بر پایه‌های مستحکمی قرار دهد.

بنابراین معلوم می‌شود که اصطلاح اشکال زندگی در عمل نه تنها اشکالی را که با جنبه‌ی بیرونی اشیاء در درون واقعیّت در توافق است، بلکه آن اشکالی را هم که به‌طور قابل ملاحظه‌ای از پدیدار حسی اصلی دور شده‌اند، فرا می‌گیرد. ما این اشکال را در رده‌ی اشکال قراردادی منظور نمی‌نمائیم، هرچند که از لحاظ عینی چنین باشند و هر چند که می‌دانیم که این اشکال در بدو خدمت هنری خویش واقعاً قراردادی بوده‌اند. اما به‌تدریج رشد کرده و ریشه دوانده و به نسبت رشد و تکامل‌شان دگرگون شده‌اند به‌طوری که پس

از گذشت زمان معینی غیرطبیعی با عادی و متداول درآمیخته و خصلت قراردادی خود را از دست داده و بدل به جریان رایجی شده است. در مورد آن‌چه به اشکال تعبیر حقیقتاً قراردادی مربوط می‌شود، به‌آسانی می‌توان دریافت که این اشکال، تنها به دگرگون‌سازی هنری اشکال واقعیّت مربوط نمی‌شوند و این‌ها اشکالی به‌شمار می‌آیند که از آن‌چه در زندگی عادی رایج است و نیز از زبان ویژه‌ی نوع هنر مورد بحث اجتناب می‌کنند. ما اگر در اپرا ناگهان گفت‌وگویی را مشاهده کنیم و یا در باله به‌جای رقص ستارگان باله، راه رفتن آن‌ها را بنگریم، چه واکنشی نشان می‌دهیم. این امر به رفتار و خلق و خوی معمولی افراد مربوط می‌شود. با این‌همه در انواع هنری مورد بحث می‌توان شاهد چرخش‌هایی به‌سوی قرارداد بود و این پارادوکس‌هایی است که در رابطه با هنر، تیپیک محسوب می‌شوند. در بسط این اندیشه یادآور می‌شویم که هنر قراردادی ممکن است ناشی از بهره‌جویی از اشیاء غیرمعمول اما موجود در جهان واقعی باشد و نیز ممکن است بازگشتی به سنت‌های هنری قدیم و به روش‌هایی که از اشکال تعبیر قراردادی بسیار دورند، تلقی شود.

هنر، ارگانیسم بغرنجی است که در حرکت دایمی به سر برده، و با عناصری که سخت در یکدیگر تداخل دارند همراه است و به‌همین علت نمی‌توان تظاهرات آن‌را همیشه با دقت بیان داشت. البته در این‌جا منظور ما این نیست که اشکال دوگانه تعبیر هنری را که اشکالی پذیرفته‌شده و رایج‌ترین آن‌ها می‌باشند، انکار نمائیم. همان‌طور که می‌دانیم این دو گروه شکلی، یکی «اشکال زندگی» و دیگری «اشکال قراردادی»هستند. اما آن‌چه در این‌جا می‌خواهیم بیان نمائیم، این مطلب است که مضمون و مفهوم اشکال زندگی و قراردادی، با توجه به آن‌چه که پراتیک به‌ثبوت رسانده، نسبت به‌یکدیگر تمایزی نسبی دارند و این نسبیت معلول علل کاملاً عینی است و این امر یک‌بار دیگر نشان می‌دهد که علی‌رغم لزوم بهره‌جویی مشخص از این دو روش تعمیم و تعبیر هنری، در هیچ حالتی نباید آن‌ها را در تقابل با یکدیگر نهاد. میان این دو شیوه درهای ناگذشتنی وجود ندارد. این دو با یکدیگر همزیستی می‌کنند و یکدیگر را نمی‌رانند، بلکه با تشکیل فرآیند واحدی در جذب هنری جهان، یکدیگر را کامل می‌نمایند. نادیده گرفتن این حقیقت را، باید منشأ ایرادها و اعتراض‌های عدیده‌ای دانست که در رابطه با رئالیسم نوین، پدید آمده است.

از سوی دیگر می‌توان خود را در محدوده‌ی روش‌های محدود به‌شکل محض، سرگردان کرد و این موردی است که متأسفانه اغلب اتفاق می‌افتد. به‌آسانی می‌توان خود را وقف جستجوهای مربوط به اشکال و ساختمان‌های منحصر به فرد نمود. می‌توان اندازه را نگاه نداشت، اما در این صورت هنر، رابطه‌ی خود را با واقعیّت سست کرده و یا آن‌را از دست می‌دهد.

هنرمند واقع‌گرا، هیچ‌گاه شکل را از طریق مکاشفه تحصیل نمی‌نماید، زیرا در کار او شکل باید الزاماً و تماماً در پیدایش مضمون ایدئولوژیک اثر مؤثر افتد. تعمیم‌هایی که در مرحله‌ی شکل ایجاد می‌شوند، ناشی از مقتضیات مضمونی است که تعمیم یافته است، اما این هر دو تعمیم را باید در رابطه با یکدیگر صورت داد و باید به یاد داشت که در این‌جا، با فرآیند واحدی سروکار داریم.

در زیبایی‌شناسی و نقد هنری از مدت‌ها قبل مفهوم «شکل حسی مشخص» وجود داشته است. این مفهوم به‌گونه‌ای تغییر ناپذیر در همه‌ی خاصه‌های انعکاس هنری و در همه‌ی تعریف‌های مربوط به تصویر به‌چشم می‌خورد، بنابراین تأکید بر اهمّیّت آن ضرورتی ندارد. با این‌همه لازم به یادآوری است که پاره‌ای از کج‌فهمی‌ها درباره‌ی تفسیر شکل هنری، این سؤال را برانگیخته که آیا ما درباره‌ی مضمون مفهومی‌که تا بدین حد کاربرد دارد، به‌اندازه‌ی کافی آگاهی داریم و آیا معنای حقیقی‌اش را در هنر تماماً درک می‌کنیم. زیرا بی‌هیچ مبالغه‌ای باید گفت که این مسأله‌ای بسیار بغرنج است که شالوده‌ی ساختمان شکل در تصویر هنری است.

هرکس معنای کلمه‌ی «حسی» را می‌شناسد. در هنر، «حسی» امر بصری و سمعی است. برخلاف آن‌چه درباره‌ی امر مشخص می‌توان گفت، حسی همیشه در هنر حضور دارد. می‌دانیم که در ورای محسوس، ادراک پدیدارهای هنری غیرقابل تصور است. تا این‌جا همه چیز روشن است. اما موضوع هنگامی بغرنج می‌شود که با مسأله‌ی خصلت مشخص شکل هنری برخورد می‌نمائیم، مسأله‌ای که ادراک روشن و دقیق آن با وجود اجتناب‌ناپذیر بودن، هنوز حاصل نشده است.

موضع‌گیری‌های موافقی که در قبال اصول مربوط به مشابهت به‌چشم می‌خورد، موجد این فکر می‌شود که نفی قرارداد در هنر غالباً نتیجه‌ی مشتبه ساختن مفهوم «حسی مشخص» با «حسی مرسوم» است. اما باید گفت مفهوم مشخص رابطه‌ای با مناسبات مرسوم میان اشیاء و عناصر گوناگون آن اشیاء ندارد. نه‌تنها اشکال واقعاً موجود، بلکه انواع گوناگون تغییرپذیرفته‌ی آن‌ها نیز در هنر مشخص‌اند. مشخص نه‌تنها کل بلکه اجزاء را نیز فرا می‌گیرد. و به‌همین دلیل است که در هنر خارق‌العاده‌ترین ارتباط‌ها و پدیدارها که از لحاظ بیرونی به پروتوتیپ‌های خود در واقعیّت شباهتی ندارند، امکان‌پذیر می‌شوند. از سوی دیگر باید گفت که هیچ پارادوکسی را نمی‌توان در بیرون از مناسباتش با مشخص عرضه داشت. پدیدارهای هنری عجیبه (پارادوکس‌ها) ناشی از ارتباط غیرمتداول موضوع‌ها و عناصر آن‌ها هستند و این غربت و نامرسوم بودن، فقط از دیدگاه پراتیک روزانه قابل تصور است. اما آیا بینی پرسوناژ گوگول که جدا از صورت، گردش می‌کند و سنگ‌هایی که در هنر بلینگ می‌گریند و چرم جادویی در رمان «چرم ساغری» اثر بالزاک، امور کاملاً مشخص به‌شمار نمی‌آیند؟ از اسطوره‌شناسی یونان باستان، تا هنر معاصر روزگار ما، نمونه‌های زیادی پدید آمده‌اند که حکایت از خصلت حسی مشخص و مضمون عمیق دریافت‌های تخیلی دارند. بنابراین باید گفت که هنر تخیلی چنان‌چه مبتنی

بر قواعد کلی هنر باشد، تصویر هنری کاملی به‌شمار می‌آید. این قواعد اقتضاء دارند که ماهیّت در درون پدیدارها بروز نماید، بنابراین در فانتزی، جستجوی ذهنی اشکال به‌عنوان هدفی فی‌نفسه پدید نیامده، بلکه سائقه‌ای در کشف حقیقت است و در این صورت عدم توافق میان آفریده‌های هنری و پرتوتیپ‌ها، هراس سازنده‌ی اثر و منتقد را بر نمی‌انگیزد، پس همان‌طور که می‌بینیم در هنر رئالیستی، جذب و تعبیر واقعیّت منحصراً به‌یاری یگانه اشکالی که در بیرون از ما موجود است، صورت نمی‌گیرد.

اشکال حسی مشخص تصویرهای هنری و رابطه‌ی متقابل ویژه‌ی عناصر در درون اثر ممکن است چنان خارق‌العاده باشند که مقایسه آن‌ها با واقعیّت جز به‌یاری فرضیات دقیق امکان‌پذیر نشود، پاره‌ای از موضوع‌هایی که در هنر مشاهده می‌شوند، در عالم واقعیّت غیرقابل درک‌اند. در نمایشنامه‌ی «چهارمین» اثر **س.** سیمونوف مردگان زنده می‌شوند تا آن‌چه را که اتفاق افتاده به‌یاد آورند و حقیقت را بازگو کنند. هم‌چنین در نمایشنامه‌ی« آدم، آدم است» اثر برشت قهرمان اثر، همه‌ی آن‌چه را که در او جنبه‌ی انسانی دارد، از بین می‌برد تا مانع از آن نشود که وی به سرباز درنده‌ای بدل شود، گالی‌گای که زنده است بر مزار گالی‌گای مرده خطابه‌ای می‌خواند. اما چنان‌چه این آثار خود گواهی می‌دهند با همین شیوه‌های «ماوراء زمینی» می‌توان از حادترین امور این جهان سخن گفت. و این در حالی است که این تصویرهای حسی عدم شباهت را با واقعیّت به حد اعلا می‌رسانند، اما در عین حال سرشار از امور مشخص‌اند.

پس معیار خصلت مشخص شکل کدام است و کدام محدوده است که در فراسوی آن، محسوس وجود دارد اما مشخص، موجود نمی‌باشد، محدوده‌ای که در ورای آن محسوس دیگر مشخص محسوب نمی‌شوند. در حقیقت چنین معیاری وجود دارد اما بلافاصله باید بر این مطلب چنین افزود که بنابراین معیار، شباهت با اشکال زندگی همان‌قدر اعتبار دارد که نایکسانی با چنین اشکالی.

هر قدر مضمون روشن‌تر باشد، مشخص قبل از همه به‌روشنی و وضوح مربوط می‌شود. قضاوت نهایی درباره‌ی خصلت مشخص شکل هنری، تنها در صورتی امکان‌پذیر، قابل قبول و موجه است که پس از ادراک کامل تصویر هنری، صورت پذیرد. یعنی درباره‌ی این موضوع هنگامی می‌توانیم قضاوت کنیم که از مضمون اثر و اندیشه‌ی صاحب اثر کاملاً مطلع باشیم.

این معیار، یگانه معیار حقیقی تشخیص مشخص در شکل هنری است و درعین حال ما را قادر می‌سازد که در کلاف پیچیده‌ی اشکالی که در قرن بیستم به‌وجود آمده‌اند، آزادانه، راه و جهت خود را باز یابیم.

زیبایی و هم‌نوایی آفرینش‌های میکل آنژ و زشتی موجوداتی که گویا خلق کرده، هر دو وجود دارند، وجه مشترک هر دوی آن‌ها در این است که هر دو خالق اشکال هنری بدیعی هستند. اما میکل آنژ در بازآفرینی اشکال طبیعت، آن‌ها را تا جایی دگرگون می‌سازد که با کمال مطلوب و صورت آرمانی، هم‌خوانی نمایند و درباره‌ی او می‌توان گفت که وی خالق موسیقی در سنگ مرمر است. اشکالی که

وی از آن بهره می‌جوید، در خدمت سیلان این موسیقی است در حالی که گویا برعکس، عامداً در تصویرهایش، ناهم‌نوایی را جستجو می‌کند. وی شکل اصلی را منقلب می‌سازد، تا نمایش‌گر عجیب‌الخلقگی اخلاقی موضوع باشد. او خود را به تغییر اشکال محدود نمی‌کند، بلکه از قلب اشکال و تغییر چهره‌ی آن‌ها بهره می‌جوید. اما آیا این کار بلهوسانه صورت می‌گیرد؟

معاصران ما ژان ایفل[39]، هرلوف بیدستروپ[40] و کوکرینکسی[41] نیز در آثار خود، وجه بیرونی هر آن‌چه را که نشان می‌دهند، تغییر صورت داده و منقلب می‌سازند. هم‌چنین عرضه‌ی سینمایی پاره‌ای از آثار شناخته‌شده، با تکیه بر استحاله‌های شکلی، نتایج جالبی را به‌دست می‌دهد. چنان‌چه مثلاً س. لوتکویچ[42] نمایشنامه‌ی «آبتتی» اثر مایاکوفسکی را به روی پرده‌ی سینما آورد. وی دراین فیلم از روش‌های پیش‌گفته در بیان موضوع خویش بهره جست و نتیجه‌ی کار این بود که تصویرها تغییر شکل داده و صورتاً منقلب شدند، اما طنین طنزآمیز پرقوتی یافتند.

با این‌همه نباید تصور کرد که دگرسازی شکل در هنر رئالیستی صرفاً از آن جهت قبول شده که به‌عنوان وسیله ای در بیان طنز به‌کار رود. می‌توان با درهم ریختن شکل جسمی‌اش، بدین‌سان که پهنای شانه‌ها در تضاد با باریکی کمر مشاهده شوند، نمایش داد. این اندیشه را می‌توان در پرده‌ی زیبایی ژ. نلدوا موسوم به ورزشکاران مشاهده کرد. هم‌چنین باید گفت که اندیشه‌ی نیرو و مبارزه در یکی از کارهای طراحی آلبرتو مشاهده می‌شود. در این اثر تنه‌های بزرگ درختان بزرگ درختان به اذناب حیوانات عظیم معرفت‌الارض شبیهند. وه که چه غنایی از اندیشه در صورت‌های چوبین با اشکال عجیبه که س. کونکوف آفریده مشاهده می‌شود و چه قدرت تعبیری عجیبی در پاگانینی او نهفته است. در این اثر شاخه‌های درخت که ابراز مجسمه ساز تقریباً آن‌ها را لمس نکرده بیانگر اندیشه شعر و غزل‌اند.

زبان تصویری هنر، نتیجه‌ی تجریدات بغرنج و زنجیره‌ی بی‌پایانی از تعمیم‌ها است. قدمت این زبان به دوره‌ی باستان متقدم باز می‌گردد، و پدیداری است که در جریان تکامل طولانی اندیشه‌ی هنری، شکل می‌گیرد. زبان و تفکر متقابلاً به یکدیگر وابسته‌اند و با یکدیگر رابطه‌ی نزدیکی دارند. فقر زبان به‌معنای فقر اندیشه است و با تهی شدن اولی دومی نیز تهی می‌گردد. برای آن‌که تضاد دیالک‌تیکی و پایان‌ناپذیری اندیشه از راه تصویر شناخته شود، باید تصویرها را با زبان خود آن‌ها باز شناخت. اما این زبان از

[39] Jean Eiffel
[40] Herluf Bidstrup
[41] Koukryniksy
[42] S. Loutkevitch

مجموعه‌ای از واژه‌های معین تشکیل نشده و در هیچ لغت‌نامه‌ای جای نمی‌گیرد، بلکه این زبان از ترکیب‌های غیرمنتظره و روابط درهم رفته و برخورد اندیشه‌ها زاده می‌شود و شاید از همین رو است که راه پر پیچ و خمی که شناخت آدمی در زمینه‌ی هنر طی می‌کند، راه دشوار، بغرنج و صعب‌العبوری است و گاه حتی تسخیرناپذیر می‌نماید، زیرا جنبه‌ی باواسطه‌ی دریافت هنری بسیار سنگین است. اما به این معنا می‌گوئیم تسخیرناپذیر که هنرمند قادر به پیش‌بینی توسعه و رشد اندیشه‌های خود نمی‌باشد و امکان تعیین شیوه‌ها و طرق تبلور اندیشه‌ها از آن هم کم‌تر است و دقیقاً فرآیند آفرینندگی نیز به‌همین مطلب مربوط می‌شود. اما باز راه شناخت بشری را در هنر از آن جهت دست‌نایافتنی می‌دانیم که شکل ممکن است. ناگهان سائقه‌ی اندیشه‌ی تازه‌ای گردد. گرچه همیشه تقدم با مضمون است اما نمی‌توان از این عامل صرف‌نظر کرد. در هنر، اصل ترکیب در حین عمل در مقام مقایسه با فنون رواج بسیار بیش‌تری دارد و در این ره‌گذر تنها ارگانیسم‌های زنده قادرند با هنر برابری نمایند و این را می‌توان کیفیت عالی‌تری ار وحدت شکل و مضمون دانست که یکدیگر را تضمین کرده و غنی می‌سازند.

بدین‌سان هر اثر رئالیستی را با جنبه‌ی هنری عالی باید تا حدی مجموعه‌ای تصور کرد که خود را تجدید کرده و می‌سازد و تابع منطق رشد و تکامل خود می‌باشد. قبول چنین نگرشی راه را برای غلبه بر استبداد هنری خواهد گشود و سبب بذل توجه اصولی به قوانین هنر خواهد گردید.

اولیاف در تخلیصی که از کتاب «دانش و منطق» اثر هگل به دست می‌دهد، می‌نویسد: («جاده‌ای که خود را مرمت و بنا می‌نماید = با جاده‌ی شناخت و ادراک واقعی، حرکت از نادانسته به‌سوی دانایی»)[۴۳]. شناخت مجموعه‌ای است که خود را تجدید ساختمان می‌نماید زیرا مبتنی بر قوانین عینی اشکال متناسب شناخت است و شدیداً مشروط به پژوهشی است که به‌طور مشخص صورت می‌گیرد و از مضمون موضوع مشخص آن منتج می‌گردد و به‌قول هگل می‌توان گفت که شکل بازتاب شکل خاص مضمون است[۴۴]. شکلی که در درون هنر پدید می‌آید نیز «بازتاب مضمون» است. بازتاب موضوعی که هنرمندانه جذب شده و آن‌را نمی‌توان پدیداری معین، شناخته‌شده و مرسوم دانست. شکل تنها از دیدگاه هنری و رئالیستی قابل بررسی است و هیچ معیار دیگری را پذیرا نمی‌باشد. صحت و حقانیت شکل بستگی به توانایی آن در بیان جوهر زیبایی‌شناسی موضوع و مضمونی دارد که خود بازتاب آنست. شکل هنری باید عمل‌کننده باشد و به‌نوبه خود در مضمون اثر گذارد و این مطلبی است که زیبایی‌شناسی علمی‌اساساً مقتضی آنست.

---

[۴۳]– و. اولیانوف: مجموعه آثار، جلد ۳۸، صفحه ۸۶.

[۴۴]– مراجعه شود به ژ.و. ف. هگل: «دانش منطق» پاریس، ۱۹۴۷،صفحه ۸.



اندیشه‌ی تصویری هنرمند

ن. لی‌ای‌زوروف

یکی از خاصه‌های اندیشه‌ی تصویری مربوط به این مسأله است که این اندیشه ناظر بر موضوع مشخص و مادی است. این شکل از تفکر از تجسم مرتبط اندیشه‌ی هنری، در اشکال واقعی تا جنبه‌ی مادی دادن به احساس‌های بصری و تداعی‌های دور را فرا می‌گیرد.

هم‌چنین باید گفت که تصویر در تزئینات خاصی که در آن تشخیص گل و گیاه از موضوع‌های جانوری، دشوار است، مشاهده‌ی می‌شود. تصویر موضوعی را نباید تنها ادراک مستقیم یا دگرگون‌شده‌ی واقعیّت مرئی تصور کرد، بلکه باید آن‌را تجسمی‌مادی دانست که در حرکت پلاستیک و یا امواج صوتی موسیقی مجسم می‌شود و به‌شیوه‌های مشخص حالت روحی معینی را منعکس می‌نماید. در این مورد کافی است که به حرکات گاه آرام و گاه تند رهبر ارکستر توجه نمائیم. در این صورت شکل‌پذیری امر مشخصی را در تخیل خود در می‌یابیم. این امر مشخص در عین حال هم از تعبیر و ترکیب موسیقاری و هم عاطفه و احساسی که آهنگساز در آن وارد کرده، ناشی می‌شود و این‌ها همه در تعبیری که اجراکنندگان از آن دارند، منعکس می‌شوند. تصویر هنری مانند جرقه‌ای که شعله‌کشان حرکت می‌کند ممکن است تصویر دیگری را برافروخته و برانگیزد و علاوه بر آن، تعبیر صوری تصویر که در نگاه اول تهی از مضمون به‌نظر می‌رسد نیز چنین خاصیتی دارد. از این رو است که طرح و ترتیب تجسمی و فضایی یک بنا ممکن است هنرمند معمار را به طرحی دیگر درباره‌ی مسأله‌ی دیگر سوق دهد و انگیزه‌ی راه‌حل کاملاً اصیلی شود. ارنست گروس[٤٥] تاریخ‌نویس و متخصص هنر ابتدایی با نشان دادن وجه دیگری از همین مسأله، شمار معینی از پدیدارهایی را که تکرار می‌شوند، آشکار نموده است. وی می‌گوید بومیان استرالیا که سطح رشد شدیداً نازلی دارند، غالباً با لذت و شعف آوازهایی را می‌خوانند که واژه‌های آن آوازها، مسلماً غیرقابل فهم است. گروس نتیجه می‌گیرد:«بدیهی است که مردم ابتدایی کمتر به معنا و عمق آواز و بیشتر به‌شکل آن توجه دارند... البته واژه‌های آواز برای سراینده واجد معنای کاملاً مستقلی است اما برای دیگران باید گفت که این کلمات تنها در رابطه با ملودی ارزش دارند[٤٦]».

این امر که شکلی که بدواً فاقد بار مشخص است و در بعضی موارد قادر است تداعی‌های کاملاً مشخصی را برانگیزد، مطلبی است که به روان‌شناسی باز می‌گردد و به‌هیچ تأویل نمی‌توان آن‌را حجتی بر له شکل‌گرایی محض در هنر تلقی نمود. برعکس قاعده آن است که

[٤٥] Ernest Grosse.

[٤٦] – ارنست گروس. آغازهای هنر، پاریس ۱۹۰۲، صفحات ۱۸۸ تا ۱۸۹ .

در این مورد گفته شود که «عاری از مضمون» بدل به «مضمونی برای من» می‌شود. اندیشه‌ی تصویری که بدواً ترکیبی از تجربه‌ی حسی ما به‌شمار می‌آید، بنا بر همین علت شیوه‌ای از تفکر را ایجاد می‌کند که مبتنی بر تجسم‌های مشخص، تعبیرهای موسیقاری و اشکال تجسمی‌است. از این‌رو فکر تصویری بغرنجی فوق‌العاده کسب می‌کند و حمل آن تنها به‌وسیله‌ی نظام علایم ثانوی یعنی زبان میسر نمی‌باشد. تفکر تصویری را نمی‌توان صرفاً فکر کردن به‌یاری فرمول‌های زبانی توصیف کرد.

اندیشه تصویری تا حدود زیادی اندیشیدن از طریق تداعی و استعاره است. نتیجه‌ای که از آن حاصل می‌شود وضوح معنا و ادراک موضوع مورد بحث است. اما در زمینه‌ی آفرینش هنری این تنها مرحله‌ی نخست به‌شمار می‌آید، بعد از آن لازم است که دریافت‌هایی که هنرمند در اختیار دارد با استعدادهای خلاقانه‌ی وی در آمیزد و این کار یا در جهت بازسازی واقعیّتی که ادراک کرده یعنی دگرگون‌سازی و جنبه انسانی دادن صورت می‌گیردو یا در جهت جنبه‌ی مادی دادن به تخیل حسی انجام می‌شود. اما در هنر هیچ‌یک از این دو، رونوشت طبیعت نیستند بلکه شناختی درباره‌ی آن به‌شمار می‌روند و شامل آن دگرگونی می‌شوند که دیگر برای انسان واقعیّت جدیدی است. از لحاظ معرفت‌شناسی در وسیع‌ترین معنای کلمه، همه این‌ها را می‌توان به مجموعه‌ی فعالیّت شناختی و آفریننده‌ی انسان مربوط دانست، همان‌طور که نظریه‌ی انعکاس چنین ارتباطی را قائل است. می‌دانیم که موافق این نظریه، فرآیند شناخت و عمل. مفاهیم مجرد را دگرگون ساخته و عینییت *کاملی* بدان‌ها می‌بخشد.

شناخت هنری که موضوعش قبل از همه، انسان در رابطه با واقعیّت است، بنا به طبیعت عاطفی که دارد با عامل ذهنی و اراده‌ی آدمی‌مرتبط می‌شود. مفهوم مجرد که به علائق ما مربوط می‌شود از تصور کلی و از احساس نامتشخص در تصویر تجسمی، بدل به عینیت کامل اثر هنری می‌گردد. در این‌جا عوامل مربوط به اراده‌ی آدمی و واقعیّت عینی مورد شناخت، به‌گونه‌ای دیالک‌تیکی درهم می‌آمیزند و عینیت می‌پذیرند.

اولیانوف در تخلیصی که از کتاب «دانش منطق» اثر هگل به دست داده، فرآیند شناختی را به‌شیوه زیر ترسیم می‌نماید:

«اندیشه (آن‌را شناخت بشری بخوانید) توافق مفهوم و عینیت است («کلی»). این در درجه‌ی اول است.

«اندیشه *رابطه‌ی ذهنی*– انسان که للنفسه (و به‌اصطلاح مستقل) است و *عینیت متمایزی* است (موجود دردرون این اندیشه)...

ذهنیت، *تمایل* به دفع این تمایز است (میان اندیشه و موضوع)

شناخت فرایندی است که به‌وسیله‌ی آن در ماهیت امر غیرارگانیک رسوخ می‌شود تا آن به انقیاد عامل شناسنده درآید و بتوان آن‌را تعمیم داد (و آن عبارت است از شناخت کلی در پدیدارهای مربوط به این ماهیت...)»

در پدیدار شناخت، «عینی» تنها بامفهوم به‌مثابه‌ی تعریف وجوه ذاتی موضوع، مرتبط نمی‌شود، بلکه عینی هم‌چنین ناظر بر تعبیر مشخص و فردیت‌یافته‌ی جنبه‌های واقعیّت است. این تعبیر را می‌توان به‌شیوه قابل رؤیتی بازسازی نمود و هم‌چنین باید گفت که تصویر و مفهوم به‌گونه‌ای دیالک‌تیکی در واقعیّت با یکدیگر جوش خورده‌اند. بنابر آن‌چه رفت، می‌توان گفت که در توضیح خصلت عمومی‌شناخت به‌وسیله‌ی تصویر، می‌توان از موضع اولیانوف بهره جست و آن‌را در زمینه‌ی هنر به‌کار گرفت.

ما این تحلیل را با ذکر مثال مشخصی آغاز می‌نمائیم: وان‌گوک در نامه‌ای به امیل برنار (نیمه‌ی دوم ژوئن ۱۸۸۸)، کروکی پرده‌ی بذرافشان خود را چنین ترسیم می‌کند:

گندم‌زار با گل اخرا و اندکی رنگ سرخ

رنگ آسمان زرد درخشنده است و به‌اندازه‌ی خود خورشید، روشن.

نیم‌تنه‌ی بذرافشان آبی و شلوارش به رنگ سپید است.

«در زمینه‌های خنثی، چشمک‌هایی از رنگ زرد مشاهده می‌شود که نتیجه‌ی اختلاط رنگ بنفش با زرد است. اما من در حقیقت رنگ، اندکی سرگردان شده‌ام. خلق تصویرهایی از تقویم و شرایط جوی قدیم و مقدم بر آن از تقویم و شرایط جوی روستا که در آن تگرگ، برف، باران، و هوای خوب به‌شیوه‌ای کاملاً بدوی به نمایش درآمده‌اند، ترکیب رنگ‌ها را توجیه می‌کند.

من این مطلب را از تو پنهان نمی‌کنم که از روستایی که در این‌جا ترسیم شده منزجر نیستم، جذبه‌ی خاطرات گذشته و تمایل به آن بی‌نهایتی که بذرافشان و خوشه‌های گندم، سمبل‌های آن‌اند، هنوز مانند گذشته مرا سرمست می‌نمایند.

به‌نظر ما این سخنان جنبه‌ی ویژه‌ی تصویر ذهنی در هنرمند و نیز برخورد آفریننده را در آنِ واحد مشخص و معلوم داشته است.

وان‌گوک هنگام متحقق ساختن آن‌چه که دریافت داشته، همگان را نیز برای شرکت در تأملات خود درباره‌ی انسان و طبیعت و زیبایی کار فرا می‌خواند. نقاش نتیجه‌ی کاملاً آماده‌ای به‌دست نمی‌دهد. وی از ادراک بصری و دنیای عاطفی بهره می‌گیرد و آن‌ها را با نگرشی تازه و کاملاً درست، درباره‌ی حقیقت و جهان غنی می‌نماید. شیوه‌ای که او در جستجوی نتیجه تحقیق در رابطه با بذرافشان و یا مجهول نهایی که فکر اصلی محسوب می‌شود، بنا بدان عمل می‌کند، به‌تدریج به‌عنوان نتیجه‌ی احساس‌های بصری متوالی و

غوطه‌های متداعی‌کننده‌ی فکری ظاهر می‌شود. این روش در مقیاسی بزرگ یادآور فرآیند شناختی و آفریننده‌ای است که در نقطه‌ی عزیمت فکر مجازی مشاهده می‌شود و سخن عادی و کلام شعری را متمایز و مشخص می‌کند و بدین‌سان معلوم می‌شود که چگونه برخورد پاره‌ای از وجوه پدیدارها و موضوعات از طریق تداعی آن‌چه مورد جستجو است با زبان مجازی شکل می‌گیرد.

به‌عبارت دیگر هنرمند علامت مستقیم یا غیرمستقیمی‌را درباره‌ی ناشناخته، به‌یاری آن‌چه که تاکنون شناخته شده است، کشف می‌نماید. آ. وسلوفسکی می‌نویسد که از همان مرحله‌ای که اندیشه‌ی حسی آغاز می‌شود، وجه شعری آن بدواً مبتنی بر برخورد عامل شناسنده و موضوع در محدوده‌ی مقوله‌ی حرکت و عمل و یا جنبه‌های متعدد فعالیت حیاتی خود سامان است. این تکامل با تعدادی از انتقال‌هایی که به اصل آغازین مربوط می‌شود ادامه می‌یابد. خورشید در آسمان حرکت می‌کند و زمین را می‌نگرد: در نظر بومیان خورشید و ماه دارای چشم هستند... علفها و جنگل‌هایی که بر زمین می‌رویند، موها و گیسوانند. ریشه‌ی این تعریف که انعکاس دانش ابتدایی و ترکیبی طبیعت است و به‌یاری زبان و مذهب تثبیت گردیده، در این‌جا انتقال علامتی را که ویژه‌ی معنایی موازی با معنای دیگر است، مشاهده می‌کنیم. این‌ها کنایه‌ها و استعاره‌های زبانی هستند.

بدین‌سان مکانیسم همیشگی اندیشه‌ی تداعی‌کننده از راه تصویر، به این امر باز می‌گردد *موضوع ناشناخته‌ی مورد جستجو*، جای خود را به اندیشه‌ی روشن می‌دهد. این اندیشه درمحدوده‌ی قبلی پدید می‌آید، یعنی ذهن به‌جای مجهول، معلومی‌را می‌گذارد که با تجربیات قبلی او همخوان است و در این رابطه، دیگر این موضوع که عامل شناسنده‌ی مسأله‌ی مورد حل را آگاهانه چنین طرح کرده و یا این امر نتیجه‌ی خودبه‌خودی شرایط قبلی است، تفاوتی در ماهیت مسأله ندارد. آن‌چه اهمّیّت دارد این است که در همه‌ی شرایط این مسأله، توسط آفریننده‌ی اثر و حتی همگانی که اثر خطاب به آن‌ها آفریده شده، امری شخصی تلقی می‌گردد و حل آن مقتضی قضاوت عاطفی فردی است و بر اساس اصل زیر صورت می‌گیرد: «این امر برای من خوب است و همین است که در جستجوی آنم...» یا «این مطلب برای من بد است و این همانست که از آن روی می‌گردانم».

این ویژگی اندیشه به‌وسیله‌ی تصویر، همیشه در هنر به‌طور مستقیم و یا غیرمستقیم متجلی می‌شود. در ۱۹۴۵ که سال پیروزی بر فاشیسم است، مارتیورس ساریان پرده‌ای با عنوان تقدیم به ارمنیانی که در جنگ بزرگ ملی رزمیده‌اند، موسوم به «گل‌ها» نقاشی کرد. در این اثر البته شاخه‌گل‌هایی را که کشور به غلبه‌کنندگان بر فاشیسم در بازگشت به میهن اهداء می‌کرد، با جلوه‌ای هنری نقاشی شده است. اما مسلم است که آفریننده‌ی اثر در هم‌نوایی شفاف رنگ‌های این نقاشی، می‌خواسته است که پاره‌ای از ارزش‌ها را که در قلب او عزیز بوده‌اند، نمایان سازد. او مثلاً بر آن بوده که کنایه‌ای از گلریزان جاودانه‌ی زندگی را، بیان نماید. بنابراین این

تصویر گلرنگ همان‌قدر که روز پیروزی را به نمایش می‌گذارد، تعبیری تصویری از آن شعفی است که روز پیروزی، هنرمند را به‌یاد آن انداخته است. روز پیروزی سمبل شادی عمیق زندگی شده و کنایتی از گلبارش‌هایی است که زندگی با آن قرین است. این اثر تعبیر کمال مطلوب اجتماعی و تبلور زیبایی‌شناسانه‌ی آن است.

حتی وقتی که اندیشه‌ی تصویری بدل به‌وسیله‌ی ساختمان هنری به‌معنای خاص کلمه نمی‌گردد، باز خصلت مشخص آن‌را نمی‌توان از جذب زیبایی‌شناسانه‌ی جهان جدا نمود. جذب و ادراک زیبایی‌شناسی جهان به‌معنای وسیع کلمه را باید ادراک و شناخت واقعیّت تاریخی مشخصی تعریف کنیم که به‌گونه‌ای عاطفی تعبیر شده‌اند.

در این‌جا باید دقایق چندی را در نظر داشت: اولاً در زندگی انسان حکمی که واجد ارزش عاطفی باشد، کم‌وبیش آگاهانه و یا ناآگاهانه با اندیشه‌ی وظیفه و یا کمال مطلوب زیبایی‌شناسی مرتبط است. آفریننده در فعالیّت عملی و در نتیجه‌ی هنری که در آن طبیعت ثانوی را بازسازی می‌کند جز آن‌که توصیف آرمانی این وظیفه را مادیت بخشد، کاری نمی‌کند.

ثانیاً ادراک، شناخت و تغییر واقعیّت عینی و از جمله صورت واقعی اشکال مادی‌شده‌ی وجدان اجتماعی به‌صورت تضاد میان فاعل شناسنده، و موضوع تجلی نمی‌نماید، برعکس باید گفت که این پدیده بنا به تداخل دیالک‌تیکی فاعل شناسنده و موضوع و بنابه ارتباط متقابل متمایز می‌شود. بنابه فلسفه‌ی جدید، هر شناخت فرآیندی از دگرگونی فاعل شناسنده در اثر تأثیر عمل موضوع شناخت است و موضوع خود هر بار که شناخت صورت مادی به‌خود می‌گیرد، دگرگون می‌شود، اما این دگرگونی‌ها در عمل آفریننده با برجستگی بیشتر بروز می‌نمایند، عامل اساسی دیگری نیز مستقیماً در آفرینش هنری دخالت می‌نماید، مسلم است که در کنار واقعیّت و موضوعی که شناخت و ارزیابی عینی هنرمند به آن مربوط می‌شود، دنیای روحی و زیبایی‌شناسی وی قرار دارد.

آفریننده‌ای که بخواهد عنصر عاطفی را که بر ذهنش چیره شده است در درون تصویر تابع خود ساخته و متبلور نماید، حتماً باید احساس‌ها و عواطف خود را منظم کرده و تحت قاعده در آورد. آن هیجان عاطفی که وجدان بر آن سیادت نیافته، خودبه‌خود عاری از حالت و وجه مشخص است و بی‌هیچ اثری از میان رفته و محو می‌گردد. در ارگانیسم زنده در مرحله‌ی اول علامت‌سازی، هر نیازی به‌گونه ای خودبه‌خودی انعکاسی می‌یابد اما در مرحله‌ی دوم، این نیاز با این میل که از گرسنگی، خشم، شادی و درد ناشی شده، وارد محدوده‌ی وجدان می‌شود و از آن زمان به بعد کم‌وبیش به‌صورتی مشخص و متحقق بروز می‌نماید. انسان وقتی که در برخورد با این شیء و یا آن پدیدار، لذت و یا المی بر او عارض می‌شود، دیری نمی‌پاید که آن را فراموش می‌نماید و به اثر آن به روی خود،

توجهی مبذول نمی‌دارد. اما در مرحله‌ی بعدی ممکن است، کلاً و یا جزاً نه‌تنها واقعیتی که وی را احاطه کرده، بلکه اثرات آن را برخورد تحلیل نماید، این تأمل ذهنی مستقیماً به اندیشه‌ی تصویری مربوط می‌شود.

در حقیقت پدیدار واقعی که فاعل شناسنده و واکنش عاطفی وی را مشروط می‌نماید، از نظر فاعل شناسنده، در آن واحد، هم ناشناخته‌ی مورد جستجو است و هم آغاز تداعی‌هایی که ناشی از زمینه‌ی تجربه‌ی عاطفی قبلی است، زمینه‌ای که مقدمتاً توسط وجدان متحقق شده است. براین اساس ثمره‌ی این کاوش تصویر جدید است و بر اساس آن مفهومی مجرد ایجاد می‌شود که در شکل نهایی، خود عاری از اصل عاطفی می‌باشد.

احساسی که بدین‌گونه توسط وجدان متحقق می‌شود و بیشتر از آن مفهومی که فاقد پوشش عاطفی است، به‌طور قطع مدت زمانی، لحن عاطفی خود را از دست می‌دهد،[47] اما هیچ‌گاه عاطفه را تمام و کمال فاقد نمی‌شود؛ و ممکن است در بازسازی (یک‌بار دیگر در شکل تصویر مشخص) بخشی از عاطفه‌ای که قبلاً از دست رفته بود، اعاده شود.

فرآیندی که ما خطوط عمده‌ی آن‌را رسم نمودیم، هم در رابطه با آفریننده‌ی تصویری که صورت مادی پذیرفته و هم در رابطه با آماتوری که در برابر ارزش‌های زیبایی‌شناسی حساس است، مصداق دارد. وی در نخستین برخورد با واقعیّت با توجه به آراء ذهنی خود موضوع بیان را برگزیده و آن‌را سازمان می‌دهد. مرحله‌ی بعدی به جنبه‌ی واقعی موضوع که ادراک شده مربوط می‌شود. هنرمند در این مرحله با توجه به برداشت‌های ذهنی، موضوع را در رابطه با علائق و کیفیات روحی‌اش باخویش منطبق می‌نماید. اما معیار حقیقت در هر دو مورد و در آخرین تحلیل واقعیّت، عینی است. هنرمند تنها در پرتو مطابقت تصویر هنری با واقعیّت می‌تواند، اثر را ارزیابی نماید و باز تنها از همین طریق است که بیننده قادر می‌گردد در اثر به کیفیت ادراک و ارزش آن نظارت نماید.

هیچ‌گاه میان مفهوم مجردی که از تصویر مشخص بر می‌خیزد و عاطفه‌ی زیبایی‌شناختی که آن نیز در تصویر تبلور یافته، انقطاعی وجود ندارد. این فراورده‌ی وجدان بشری که تاریخاً پدید آمده‌اند هیچ‌گاه جدا از هم و تنها موجود نبوده‌اند. برعکس باید گفت که این دو همیشه با یکدیگر در آمیخته، یکدیگر را تکمیل نموده و در هم رخنه کرده‌اند. و این بدین معناست که بنابر زیبایی‌شناسی علمی‌مسأله‌ای که فیلسوفان همیشه طرح کرده اما پاسخ قانع‌کننده‌ای بدان نداده‌اند، یعنی این مسأله که میان وجدان زیبایی‌شناسی که از راه تصویر عمل می‌کند و وجدان علمی که مبتنی بر مفهوم است، کدام‌یک عالی‌ترند، مسأله‌ای است که ذاتاً متناقض است.

---

[47] – زیرا شعور بر آن نظارت کرده و به آن صورت مفهومی می‌بخشد.

به‌نظر ما خصلت مشخص اندیشه‌ی تصویری بهترین دلیل برای وجود رابطه‌ی نزدیکی است که میان وجدان آدمی و دنیای پیرامون او وجود دارد و در نتیجه می‌توان آن‌را عالی‌ترین گواه صحت بینش انعکاس تلقی کرد که خود مبتنی بر اصل زیر است: طبیعت مقدم و وجدان ثانوی است.

ایدآلیسم معاصر چنین می‌پندارد که شناخت تصویری واقعیّت جنبه‌ی ثانوی و عارضی دارد و نازل‌تر از اندیشه مجرد محسوب می‌شود. این جریان فکری بنابراین مقدمات دانش و از جمله فلسفه را در تقابل با هنر می‌نهد و ارزش شناختی هنر را محدود می‌بیند و یا آن‌را به‌کلی نفی می‌نماید و نابودی قریب‌الوقوعش را پیش‌بینی می‌کند. این تناقضی که اندیشه‌ی زیبایی‌شناسی بورژوایی معاصر میان دانش و هنر قائل بدان است به‌صورت نفی تصویر هنری و خصلت تصویری فعالیت دماغی که ویژه‌ی هنرمند است، ظاهر می‌گردد.

زیبایی‌شناسی علمی برعکس ماهیت تصور ذهنی را در چهارچوب نظریه‌ی انعکاس و در محدوده‌ی پژوهش مشخص و همه جانبه درباره‌ی آفرینش هنری بررسی می‌نماید. فعالیت اندیشه‌ی هنری که نتیجه‌ی نهایی آن تحقق ساختار تصویری اثر است، همیشه واجد نقطه‌ی عزیمتی طبیعی و برخاسته از واقعیّت می‌باشد (مانند اندیشه‌ی مجرد)[48]. با این‌همه در این‌جا لازم است که مسأله ای گشوده شود. این مسأله در هر مورد خاص در رابطه با واقعیّت مشخص و برخوردی که آفریننده با این واقعیّت دارد، طرح می‌شود. برخورد اولیه‌ی آفرینش هنری که می‌خواهد با ساده‌ترین اشکال آغاز نماید، ممکن است، حالت روحی معین، قسمتی از منظره‌ای که بازسازی آن منظور است، یک مدل نقاشی و یا پرسوناژی باشد که مصنف می‌خواهد آن‌را به‌وسیله‌ی هنر پیشه متجلی سازد. شاعر از انفعالات خود شعری تغزلی استخراج می‌کند. موسیقی‌دان ترکیبی از اصوات و نواها را ارائه می‌دهد. مسلم است که این آثار نوعی تعبیر و تفسیر انفعال اولیه‌ی هستند که هنوز ابهام و آشفتگی خود را نگاه داشته‌اند، بدین معنا که اثر در مرحله‌ی مورد بحث واجد معنای خاصی است و آفریننده‌ی آن می‌کوشد تا این معنا را در ناشناخته‌ی معینی جستجو کند. ماده‌ای که این تعبیر و تفسیر مبتنی بر آن است، غیر از وسایل و مواد خاصی که مختص هنر است (واژه‌ها، اصوات، رنگ‌ها، خطوط و حجم‌ها) ممکن است رخدادی باشد که هنرمند از آن اطلاع یافته.هر پدیده‌ای در بیرون از ذهن هنرمند رخدادی است و بنابراین هنرمند می‌تواند از واقعیّت در گوناگون‌ترین جلوه‌هایش و از جمله از آثار خود و آثار دیگران بهره گیرد. ی. سچنوف می‌گوید:«آن‌چه را که می‌بینیم و آن‌چه را که می‌شنویم، همیشه حاوی عناصر دیده و شنیده شده‌ی قبلی است. این امر ثابت می‌کند که در هر ادراک بصری و سمعی جدید، نتیجه‌ای که حاصل می‌شود با

---

[48] – مراجعه شود به ا. ایلینکوف گوهرها و آرمان‌ها، مسکو ۱۹۶۸ صفحات ۱۷۷ تا ۱۸۸ (چاپ روسی).

عناصر متشابهی که از حافظه برخاسته‌اند در هم می‌آمیزد[۴۹]. آن‌چه را که در پرده‌ی نقاشی مشاهده می‌کنیم، نمی‌توان بازسازی ساده‌ی چشم‌انداز و یا مدل معینی پنداشت، بلکه در یک اثر نقاشی همه‌ی آن چیزهایی را مشاهده می‌نمائیم که نقاش بنا به تجربه‌ی قبلی در درون خود مشاهده و ادراک کرده است.

در این‌جا می‌توان به عنصر دیگری اشاره کرد که تا حدود بسیاری خصلت خلق هنری را مشخص می‌نماید و آن تمایل ذهنی و عطف روحی اثر به عامه‌ی معینی است، یعنی عناصر ذهنی که در اثر موجود است، مثل این است که همیشه به افراد و اشخاص معینی نظر دارند و از سوی آن‌ها می‌اندیشند البته خالق اثر الزاماً همیشه متوجه این مطلب نمی‌باشد. اما عطف توجه به همگان را در محدوده‌ای معین نمی‌توان از شیوه‌های تجسمی‌و بیانی مجزا پنداشت. تکیه‌ها، لحن‌ها، گام‌های کروماتیک همه و همه وجوه اصلی شیء بازسازی‌شده را به‌نحوی نمایش می‌دهند که شیء از لحاظ بیرونی با خود برابر باشد و هم‌چنین نمایش آن به‌گونه‌ای است که همگان برخورد خاص هنرمند را با موضوع ادراک نمایند. یعنی برایشان تصوری از این برخورد بنابر شباهت بیرونی حاصل شود. ادگار دگا این ویژگی را به‌نحوی بدیع بدین‌گونه توضیح می‌دهد: ما نه آن‌چه را که می‌بینیم، بلکه آن‌چه را که می‌خواهیم که دیگران ببینند، نقش می‌زنیم. این گفته با توجه به این که آثار این نقاش رئالیسم درخشانی را عرضه داشته و با توجه به این‌که صحنه‌هایش چنان واقعی است که به‌نظر عین واقعیّت می‌آیند، ارزش فراوانی دارد. آن‌چه او گفته، با نگاهی به مجموعه‌های نقاش مانند مسابقات، رقصندگان، دسته‌های کوچک و آبتنی‌کنندگان مشخص می‌شود. در این آثار هنرمند در عین حال که تصویر را آشکارا و تماماً پرداخت می‌نماید، اما در جهت نمایش تصویر به‌گونه‌ای عمل می‌نماید که گویا در کمین نتیجه‌ی بصری مطلوب نشسته است. یعنی تصویر در رابطه با همگان، معانی خود را کامل می‌کند و به‌جای آن‌چه دیده می‌شود، آن‌چه را که باید دیده شود، عرضه می‌دارد.

بنابراین در تصویر جنبه‌ای وجود دارد که خطاب به همگان معینی است و آن‌را می‌توان به‌وسیله‌ی عنصر فنی هنر که مشروط به ماده‌ی زنده و زبان خاص نوع هنری است، به‌بیان درآورد. بنابراین این جنبه‌ی ناپیداهمیشه بنا به‌شکل «شیوه‌ای که دارد و نیز فی‌نفسه غنی است. از طرف دیگر همان‌طور که گفتیم هنرمند در جستجوی موضوعی است که بتواند به‌یاری آن تصویر را تعبیر نماید. این موضوع با عینیت قرین است و با جنبه‌ی پنهان اثر مرتبط می‌شود و چون ناظر بر تعبیر است، جهت‌گیری معینی در آن مشاهده می‌گردد.

---

[۴۹] ی. سچنوف. برگزیده‌ی آثار، مسکو ۱۹۵۲، صفحه‌ی ۳۲۵ (چاپ روسی)

این تمایل و جهت‌گیری آشکار در آن جهت است که تصویری را که انعکاس «تکامل انقلابی زندگی» است، در معرض دریافت همگان قرار دهد و این همان تعهد در قبال ضرورت تکامل تاریخ است که چنان‌چه می‌دانیم اصل نخست روش رئالیستی نوین را تشکیل می‌دهد. اگر بخواهیم مجمل و کلی سخن گوئیم، باید به ذکر این نکته بسنده نمائیم که هر تصویری کم‌وبیش به این تعهد که ما آن‌را جانب‌داری می‌گوئیم نزدیک می‌شود و یادآور می‌شویم که بنابر آن‌چه رفت، اصل جانب‌داری را باید مقوله‌ی زیبایی‌شناسی ویژه توصیف کرد و این هم از نظر تأثیر این اصل در عمل آفریننده و هم از لحاظ انعکاس بی‌واسطه‌ی آن مصداق دارد. در رابطه با مورد دوم اصل جانب‌داری به ایده‌آل زیباشناسی اجتماعاً مهمی که بدون آن تحقق هنر غیرممکن است، مربوط می‌شود.

به‌نظر ما هر جدایی قطعی میان زیبایی‌شناسی و منطق، میان تصویر و مفهوم که ناظر بر پژوهش کیفیات ویژه است که فصول گوناگون فلسفه مشتغل آن‌اند، در آخرین تحلیل بیان‌گر واپسین طنین‌های دورانی است که در آن ضرورت تاریخی بر خودمداری رشته‌های گوناگون دانش دانش‌ها که در گذشته یکی بوده است، حکم می‌نماید. اما باید گفت که البته در رابطه با موضوع معین اخیر که علماً محدود شده، می‌توان و باید به تحلیل زیبایی‌شناسی و یا روان‌شناختی عمل آفریننده و یا اثر هنری مشخص تکیه کرد، اما از دیدگاه روش‌شناسی علمی، بررسی کلی تصویر ضرورتاً واجد خصلت ترکیبی است که در آن دستاوردهای رشته‌های خاص ترکیب می‌شوند. و به‌عبارت دقیق‌تر هنر نیز نمی‌تواند صرفاً بر ادراک زیبایی‌شناسانه مبتنی باشد، یعنی جنبه‌ی شهودی محض ندارد. آفرینش هنری در آن‌چه می‌آفریند، نه تنها تصویر ذهنی بلکه مفهوم را نیز جا داده و منعکس می‌نماید. البته می‌توان از تقدم و ترجیح نوعی از اندیشه (تصویری و یا منطقی) بنابه این یا آن دلیل سخن گفت، اما تفکیک و جداسازی آن دو، در رابطه با فرآیند پژوهش هنری و یا علمی، عبث و نادرست است.

فرآیندی که در جریان آن ارزش‌های هنری جذب و درک می‌شوند نیز، اصولاً از این لحاظ با ادراک هنری هنرمند مشابه است. احساس ناشی از زیبایی چنان‌چه وجدان بیننده‌ی هنر آن‌را واضح، روشن و تقویت ننماید، همیشه «کدر» و مبهم است. لازم به تذکر است که پژوهش هنرمندانه فی‌نفسه از لحاظ بسیاری از جهات با فرآیند ادراک زیبایی توسط بیننده مشابه است (مثلاً برخوردی که به‌یاری آن هنر از حالت طرح اولیه به پرده‌ی کاملی تکامل می‌یابد و نخستین اشارات بدل به متن کامل می‌شود). بیننده و یا خواننده پس از نخستین احساس‌های آنی که از عوارض و رنگ‌های گریزان تشکیل شده‌اند، دگربار وجوه بسیار متعدد و تازه‌ای را کشف می‌کند که در زمینه‌ی زیبایی‌شناسی و از لحاظ تجربه‌ی کلی او در زندگی، بهتر ساخته و پرداخته شده‌اند. بنابراین شخصی که با اثر هنری

برخورد می‌کند، در وضعی قرار دارد که همزمان با اثر، احساس و انفعال خویش را ارزیابی نموده و درباره‌ی آن قضاوت نماید. در تعبیر این نکته شاید بهتر باشد که بگوئیم که بیننده و یا خواننده خود را در هنر، تعریف و تفسیر می‌کند.

البته *مکاشفه* این‌جا و آن‌جا نقش قابل ملاحظه‌ای دارد: در مرحله‌ی آفرینش و در مرحله‌ی ادراک و دریافت اثر و این به موازات دریافت جهت‌دار واقعیّت و هنر به پیش می‌رود.

مکاشفه را در وسیع‌ترین معنای کلمه می‌توان رسوخ *بی‌واسطه* در واقعیّت دانست که به‌یاری تجربه مقدمه‌چینی شده است. سطوری چند در درون دفترچه یادداشت، بذری برای رمان آینده است و یک کروکی، تابلویی را که باید نقاشی شود، با وضوح و قدرت تمام نشان می‌دهد. البته در یک کروکی روابط، فشردگی و غلظت بیشتری دارند، اما در تابلو پدیدارها انبساط یافته، رقیق شده و وسعت می‌گیرند.

هم‌چنین از نیروی تصادف در نخستین احساس بصری که با خطا مقرون نیست، سخن بسیار رفته است و گفته می‌شود که تعبیر ژرف جز آن‌که این نخستین احساس بصری را به‌ثبوت رساند کاری نمی‌کند. با این‌همه باید گفت که در اغلب موارد انفکاک نخستین احساس از برخورد منطقی و از آن اندیشه‌ی کلی که باید توسعه یافته و سپس متحقق شود، عملاً غیرممکن است. مثلاً می‌گویند که اندیشه و ساختار کلی که بر آثار بسیاری از منتقدان ادبی چیره‌اند، محصول نخستین احساس آنی می‌باشند. این مسأله با مطالعه‌ی مقاله‌های بیلینسکی و خاطراتی که درباره‌ی این نویسنده برجسته به‌وسیله معاصران انتشار یافته، مشاهده می‌شود. حقیقت این مطلب را نمی‌توان انکار نمود، تنها ذکر این نکته ضرورت دارد که نخستین احساسی که از اثر ناشی شده، تنها در صورتی در درون یک نبشته و یا یک عقیده متبلور می‌شود که قبلاً در وجدان شخص، صورت و شکل مشخصی یافته باشد.

اما برای آن‌که ادراک مستقیم و حضوری واقعیّت مفروضی در درون تصویر ثبت شود، اقتضاء دارد که هنرمند آن واقعیّت را صورتاً وجدان کرده و متحقق سازد. در همین جاست که قوانین خاص آفرینش طرح می‌شوند و رابطه‌ی متقابل اندیشه‌ای که بنا به تصویر عمل می‌کند و اندیشه‌ی مفهومی‌متجلی می‌شود. فرض نمائیم که تفکر محض ناگهان نگرش معینی را درباره‌ی مدل القاء نموده باشد. این بدان معنا است که ترکیب در خطوط عمده‌اش طرح‌ریزی شده است. این مطلب در رابطه با پرتره‌های عالی **و. سروف**[۵۰] موسوم به «شالیاپین»[۵۱] و «ارملووا»[۵۲] مصداق دارد. مسلماً این امکان وجود دارد که نقاش قبل از تحقق عملی پرتره، اندیشه‌ای داشته،

---

[۵۰].V. Serov

[۵۱].Chaliapine

اما آنچه حائز اهمّیّت است آن است که خود فرآیند تبلور فکر به‌وسیله‌ی تصویر، تنها به کارهای مکاشفه‌ای محدود نمی‌شود. در این مرحله‌ی نقاش تلاش فکری انجام می‌دهد، دقیقاً بدین علت که به اندیشه‌ی خود شکل می‌بخشد. وی در عین حال که اندیشه را برای خود متحقق می‌کند تا حدی هم در این راه می‌کوشد که با متحقق ساختنش آن‌را برای همگان قابل دریافت نماید.

در هرعمل آفریننده، در هر تصویر تجسمی‌محدود و به‌طور کلی در هر تصویر هنری، موضوع معمولاً چیزی اضافی را القاء می‌نماید و این بدان معنا است که کمال مطلوب در درون امر مادی خود را بیان می‌نماید.

داستایوسکی می‌نویسد: «پرتره‌ساز مثلاً مدل خود را در جایی ثابت نگاه می‌دارد و زمانی دراز خود را آماده می‌نماید و در مدل تفکر و تعمق روا می‌دارد. اما چرا چنین می‌کند؟برای آن‌که تجربه‌ی کاری بدوآموخته است که شخص همیشه به‌خود شبیه نیست، وی در خلال این تعمق می‌خواهد اندیشه‌ی اصلی را در چهره‌ی مدل کشف کند، این امر هنگامی‌صورت می‌گیرد که مدل بیش از هر وقت به‌خود شبیه باشد. تمام استعداد و قریحه‌ی پرتره‌ساز به توانایی‌اش در کشف و برجسته کردن این لحظه باز می‌گردد. اما آیا نقاش در این‌جا چه می‌کند جزآن‌که بیشتر از واقعیّتی که در جلوی چشم دارد، به اندیشه (کمال مطلوب) خود می‌آویزد و تکیه می‌کند[۵۳]؟». داستایوسکی در این مثال مشخص بر اندیشه‌ی علمی‌سبقت می‌جوید زیرا آن‌چه او بیان داشته، علم در نیمه‌ی قرن بیستم به کشف آن موفق شده است . ما در این‌جا به نظریه‌های روانشناسان شوروی استناد جسته‌ایم. این اندیشه در نظریه‌ی ن. برنشتاین[۵۴] درباره‌ی «پژوهش مدل آینده» که به‌صورت علامت در مغز نهفته است و در نظریه‌ی پ. آنوخین[۵۵] درباره‌ی «انعکاس پیش‌رس» منعکس شده است. اگر این نظریات را در رابطه با مسأله‌ی مورد بحث به‌کار بریم، آنگاه می‌توانیم چنین گوئیم که مدل نتیجه‌ی مطلوب که در وجدان هنرمند با وساطت «تأثیرپذیرها» (این واژه متعلق به آکادمیسین آنوخین است) تشکیل می‌شود، پژوهش آفریننده را تماماً سازمان می‌دهد. در این پژوهش عمل و هدف مطلوب با یکدیگر برخورد کرده و پژوهش را به‌نتیجه‌ی مورد نظر رهنمون می‌شوند.

در مثالی که داستایوسکی ارائه نموده، نقاشی که در برابر مدل نشسته است، کارکتری را که می‌خواهد نمایش دهد، برای خود تعریف می‌کند. وقتی که نتیجه («اندیشه») «مدل آینده مورد پژوهش»)در وجدان هنرمند شکل پذیرفت، آنگاه فرآیند بی‌نهایت بغرنجی آغاز می‌شود که همیشه قرین توفیق نمی‌باشد و آن تحقق مادی طرح مربوط به آینده‌ی مطلوب است. نقاشی که بر پرتره‌ی

---

[۵۲].Ermolova

[۵۳]– شاهکارهای اندیشه زیبایی‌شناسی جهانی، در پنج جلد، جلد چهارم کتاب نخست، مسکو۱۹۶۹ صفحه ۴۸۱ (چاپ روسی)

[۵۴].N. Bernstein

[۵۵].P. Anokine

خویش کار می‌کند، مسلماً اندیشه‌ی نخست را اصلاح کرده و تدقیق می‌نماید. اما مطلب اساسی در این مرحله چنان‌چه داستایوسکی گفته و روانشناسان تأکید نموده‌اند، آن است که اندیشه‌ی هدایت کننده‌ی تحقیق، صورت تصویر پذیرد. اما به‌واسطه‌ی همین اندیشه است که در طول فرآیند آفریننده، اصلاح اساسی صورت می‌گیرد.

در این‌جا این سئوال پیش می‌آید که آیا می‌توان تعبیر تصویری موضوع مورد جستجو را توسط موضوع دیگری که هنرمند تصور روشنی از آن دارد و شاید برای همگان بعدی نیز واجد همین ارزش باشد، احیاء نمود.

مجملاً یادآور می‌شویم که اندیشه‌ی مسلط، نه چندان از لحاظ شکل، بلکه از لحاظ تأثیر کلی که در مدل ایجاد می‌کند به ترکیب و اجزاء بستگی دارد. در کتاب «تاریخ عمومی‌هنر» درباره‌ی پرتره‌ی «ارمولوا» اثر سروف که ما قبلاً از آن یاد کردیم، چنین آمده است: «غالباً خاطرنشان گردیده است که بخشی از پیراهن بازیگر کمدی که به زمین کشیده می‌شود، پلکانی را تداعی می‌کند و سایه‌ی وی که آکنده از شکوه و جلال است، ستونی بزرگ را به‌یاد می‌آورد. صورت از بنیه‌ای قوی حکایت می‌کند. خط و هاله‌ای ناگسستنی همه‌ی پرسوناژ را فراگرفته است[56]». بنابراین تصویر ستون که هم جنبه‌ی ساختمانی و هم وجه لطیف و شاعرانه دارد، مقتضی ترکیب است و از همین جا معلوم می‌شود که همه‌ی عناصر تشکیل‌دهنده‌ی پرتره و از جمله: بشره‌ی آن،چنین وضعی دارند. اما درینجا این پرسش مطرح می‌شود که آیا می‌توان همه‌ی آن‌چه را که مفسر از اثر سروف استنتاج نموده، به‌خود سروف نسبت داد. در این باره پاسخ جنبه‌ی مثبت دارد، زیرا در این‌جا با قاعده‌ای کلی سرو کار داریم که آشکارا در اندیشه‌ی تصویری متمایز می‌گردد. البته تشخیص این مطلب در هنر نقاشی نسبت به انواع دگر هنر دشوارتر است. بنابراین می‌توان چنین اندیشید که موضع و زاویه‌ای که سروف برای پرتره «ارمولوا» (نیز برای «شالیاپین») برگزیده، ابداً جنبه‌ی تصادفی ندارد. در اثبات این مطلب می‌توان به دیدگاهی که نقاش در هر دو مورد انتخاب کرده، اشاره نمود. حرکت از پایین به بالا سبب می‌شود که مدل وجه بنایی و ساختمانی به‌خود گیرد و در نتیجه امکان چیرگی بیشتر بر مدل پیدا می‌شود. اما حالت ساختمانی پیدا کردن مدل هم‌چنین در جهت ترسیم کاراکتر است. در این پرتره‌ها مانند بسیاری از پرتره‌های دیگر که در ازمنه‌ها و کشورهای دیگری نقاشی شده‌اند. بغرنج‌ترین عناصر (خصیصه‌ی فردی، کاراکتر مربوط به مدل و احساس شخصی نقاش) بدواً به‌یاری عناصری که بغرنجی‌شان کمتر است (وضعیت کلی، حرکت و حالات چهره) تعبیر و بیان می‌گردند. هم‌چنان‌که به‌رابطه‌ی تمثیلی همه‌ی این علائم واضح‌تر و کلی‌تر تکیه می‌شود. مثلاً در رابطه با کاریکاتور مدل را می‌توان به حیوان و یا موضوع تمثیلی معینی تشبیه کرد، چنان‌چه کاریکاتوریست‌های فرانسوی در ربع دوم قرن

[56]– «تاریخ عمومی‌هنر»، جلد چهارم، کتاب دوم، مسکو۱۹۶۶، صفحه ۳۷(چاپ روسی)

نوزدهم چنین کردند: آنان برای نمایش خصال لویی فلیپ، ابتدا شخصیت او را به عناصر ساده‌تری تجزیه نمودند و با تکیه بر عناصر ملموس‌تر، آن را با بهره‌جویی از مدل حیوان به نمایش درآوردند. این همانندشدن انسان با حیوان و یا موضوعی بی‌جان در جهت عینیت یافتن وجوه مربوط به کاراکتر و خصیصه‌های پرسوناژ عمل می‌کند و این البته در رابطه با پدیدارهای اجتماعی و اشیاء نیز مصداق دارد و در نوشته‌های رئالیستی نیز مشاهده می‌شود.

شباهتی که ما در این‌جا میان ادبیات و نقاشی مشاهده می‌کنیم، هیچ وجه تصادفی در خود ندارد. از این شباهت می‌توان به غنای تصویرهای بصری و تصویرهایی که در درون واژها نهفته‌اند، پی برد. بنابراین همه‌ی آن‌چه را بیان داشتیم، در رابطه با هنر دراماتیک نیز مصداق دارد. به‌عقیده‌ی استانیسلاوسکی در نظر هنرپیشه، شنیدن «به‌معنای دیدن آن چیزی است که از آن سخن گفته می‌شود و حرف زدن به‌معنای ترسیم تصویرهای بصری است. واژه برای هنرمند، صوت ساده‌ای به‌شمار نمی‌آید، بلکه عامل بر انگیزاندهٔ تصاویر محسوب می‌شود. پس وقتی در روی صحنه سخن می‌گوئید، طرف خطاب شما، بیشتر از گوش، باید چشم باشد.»

تنوع و غنا تصویر هنری مرهون همانندانگاری چند وجهی مضمون تصویر مطلوب با مضمون دیگر است. این مضمون جدید حتی اگر برای بیننده‌ی اثر امری متداول نباشد، برای آفریننده چنین است و از این رو با عمل تداعی که به‌یاری تخیل صورت می‌گیرد و ادراکی که به‌دنبال آن می‌آید، پیوند تام دارد. هر قدر آفریننده درباره‌ی فرآیند آفرینش، در رابطه با اندیشه‌ی بنیادی اطلاعی درست، روشن و دقیق داشته باشد، امکان این که ساختار تصویری او از سوی همگان مورد نظر و حتی آن‌ها که به‌حساب نیامده‌اند، بهتر درک شود، افزون‌تر است. این تذکر واپسین، باز از آن رو حائز اهمّیّت است که اندیشه‌ی مصور در مرحله‌ی اولیه‌ی کار بر روی اثر و در مرحله‌ی تکمیل با خود یکسان است. جزئیات یعنی آن مشخصه‌ای که به‌وسیله‌ی آن تصویر هنری تحقق می‌پذیرد بنابه اصل تمثیل که ما قبلاً بیان داشتیم، شکل می‌گیرند. تمثیل انواع بی‌پایانی دارد، اما واجد بنیادی، دقیق و محکم است که آن‌را می‌توان چنین بیان داشت: ناشناخته با وساطت شناخته‌شده شناسایی می‌شود و باید گفت که همه‌ی کوره‌راه‌های شاعرانه سرانجام به این نقطه باز می‌گردند. البته ساختار یک اثر ادبی ممکن است به‌کلی فاقد آن جنبه‌ای باشد که به‌یاری آن، ماهیت اندیشه هنری به‌طور مشخص معلوم می‌شود، اما در این‌جا نیز گزینش ساده‌ی موضوع‌ها و عمل‌ها، همان نقش را ایفا، می‌نمایند (نثر پوشکین و همینگوی). ساختار تصویری مستور و آشکار، هر دو واجد احکام روشن و تداعی‌های متوالی هستند و اندیشه و تخیل آفریننده را درون عنصر واحدی ترکیب می‌کنند. حتی در رابطه با موسیقی که با واقعیّت با واسطه‌ترین و بغرنج‌ترین ارتباط‌ها را دارد، اوصاف ویژه‌ی اندیشه‌ای که از راه تصویر عمل می‌نماید، مبرهن است. این حقیقت را می‌توان بدین صورت به‌ثبوت رساند. در نقطه‌ی آغاز مکاشفه‌ی موسیقاری، یعنی در لحظه‌ای که

آهنگساز می‌خواهد، احساس هنوز شکل‌ناگرفته‌ای را وضوح بخشد، چنین عمل می‌کند که بر جنبه‌ای از حیات موسیقاری زمان خود که معنای ثابت و معینی دارد، می‌آویزد یا آن که از یک ملودی مردمی وسیعاً رایج، بهره می‌گیرد و البته عکس آن نیز ممکن است. بدین‌سان که آهنگ‌ساز در این رهگذر بر ملودی‌های فراموش‌شده تکیه می‌نماید.

هنگامی‌که سخن از ویژگی‌های تفکر تصویری و خصوصیت اندیشه‌ی هنری در میان است، نباید فراموش کرد که در زمینه‌ی هنر بغرنجی فوق العاده‌ای که دارد، همیشه ممکن است وضعی پیش بیاید که ظرفیت معمولی هنرمند (استعداد، دانش، پراتیک، مقدمات نظری، الهام وقدرت تفکر) کلاً بسنده ننماید. زیرا کامیابی‌های آفرینش هنری علاوه بر مواردی که ذکرش رفت، مبتنی بر برخورد فلسفی کاملاً دقیق با مسایلی است که هنرمند طرح کرده است. برخورد این چنینی از سوی هنرمند که از مواضع ضرورت‌های اجتناب‌ناپذیر تاریخ دفاع می‌کند. بدل به‌نوعی علامت روش‌شناسی می‌گردد. با توجه به این علامت می‌توان گفت که هنری که از بطن ستیزه‌ی طبقه‌ی پیشرو بیرون آید، گامی‌است که آدمی‌در جهت تکامل به جلو بر می‌دارد.



زیباشناسی علمی و مسأله‌ی کاراکتر

آ. پاژنوا

معنایی که بر مفهوم کاراکتر متصور است، در طول تاریخ مداوماً تکامل پذیرفته است. تعبیر این مفهوم، عقیده‌های گوناگونی را سبب شده و چیستی اصولی که ناظر بر آفرینش کاراکترها است، اختلاف‌های محسوسی را بر انگیخته است. اما یک چیز قطعی و مسلم است و آن این است که مقوله‌ی کاراکتر را باید در زمینه‌ی بینش‌های گوناگونی که درباره‌ی فردیت وجود دارد، بررسی نمود.

کاراکتر را باید شکلی ادبی در ادبیات و دیگر انواع هنر دانست. اما برای آن که پیدایش و تکامل این شکل و نیز مقوله‌ی زیبایی‌شناسی مربوط به آن‌را توضیح دهیم و برای آن که راه‌های متنوعی را که هنر جدید دراین زمینه آزموده دنبال نمائیم، لازم است بررسی و تحلیل کوتاهی از مفاهیم مربوطه ارائه نمائیم.

می‌توان به دو مسأله‌ی بزرگ که زیبایی‌شناسی گذشته بدان عطف توجه نموده، اشاره کرد. نخستین مسأله همان است که دانش جدید آن‌را ماهیت معرفت‌شناسی تصویر هنری می‌نامد. حل این مسأله مقتضی بررسی تعمیمی جنبه‌ی خاص الحاق عام و فردی و جزیی و شخصی در درون کاراکتر است.

دومین مسأله به مضمون مشخص کاراکتر، ماهیت اجتماعی و زیبایی‌شناسی آن، باز می‌گردد. هم‌چنین در محدوده‌ی همین مسأله است که باید چندسویه‌گی اجتماعی، اخلاقی، روان‌شناختی، تاریخی و کلاً انسانی کاراکتر را بررسی نمود.

اما نخستین برخورد با این مسأله توسط افلاطون و ارسطو صورت گرفته است.

افلاطون دیالکتیک تبلور روح مطلق را در افراد زنده مطالعه کرد. به‌عقیده‌ی او روح ممکن است اشکال مشخص و فردیت‌یافته‌ای پذیرد و به‌همین دلیل است که کاراکترهای گوناگونی را در میان انسان‌ها مشاهده می‌کنیم. اما به‌نظر ارسطو بازسازی کاراکترها، موضوع‌ها و اعمال واقعی که هنر بدان دست می‌یازد، یکی از عوامل اصلی اعتبار شناختی و زیبایی‌شناسی هنر است. این اندیشمند بر اصل تعمیم هنری تکیه می‌کند و معتقد است که امر محتمل و ممکن که از واقعیّت برمی‌خیزد، توسط هنر به نمایش درمی‌آید. به‌نظر ارسطو هنر قادر به تعمیم رویدادها است. هنر می‌تواند چیزی را که در مقام مقایسه با آن‌چه تاریخ به‌عهده‌ی جزیی گذاشته است، عام‌تر است. زیرا کاراکترها تعمیم افراد، رویدادها و روابط‌اند. ضمناً ارسطو تعریفی را درباره‌ی کاراکتر از لحاظ مضمون آن به‌دست می‌دهد. وی می‌نویسد:«کاراکتر، آن چیزی است که اصل اخلاقی (آن که سخن می‌گوید) در آن بروز می‌نماید.[۵۷]

---

[۵۷]– اندیشمندان عهد باستان در رابطه با هنر، مسکو۱۹۳۷، صفحه ۱۳۶(چاپ روسی)

ارسطو برای نخستین بار در تاریخ کوشش نمود که رابطه‌ای را که میان کاراکترها و شرایط، موجود است، توضیح دهد. شرایطی که محیط بر کاراکترها هستند، شامل رویدادها، اعمال و سخنان قهرمانان می‌شوند. وی هم‌چنین یادآور می‌شود که انواع هنری گوناگون، امکانات و توان گوناگونی برای جذب کاراکترها، اعمال و افعال دارند.

زیباشناسی بوالو[۵۸] اندیشه‌ی تعیین‌کننده‌ای را ارائه داد: هنرمند باید تصویرهای ترکیبی و عملاً تداوم بیافریند که بیان‌گر اندیشه‌ی تشخص‌یافته‌ای باشد و مقوله‌های مجرد افتخار، وظیفه، انتقام، عشق و غیره متبلور نماید. به‌نظر بوالو پرسوناژهایی کامل هستند که در آن‌ها هیچ عنصر اولیه‌ای دیگر شناخته نشود.

زیباشناسی و هنر کلاسیک که دوران کاملی در تاریخ شعور زیبایی‌شناسی جهان به‌شمار می‌آیند، واحد این جنبه‌ی مثبت می‌باشند که در جستجوی تصویرهای ترکیبی بوده و تصویرهایی را می‌جسته‌اند که واجد ارزشی همگانی باشند. اما قواعد انعطاف‌ناپذیری که در این هنر در رابطه با صفات قهرمانان و شیوه‌های تعبیر وجود داشته، مقتضی برخوردی یک‌سویه و یک‌دست بوده است. چنان‌چه تیپ که پاره‌ای از خصال شخصیت را ترکیب می‌کرد، سرانجام کاراکتر فردی را نابود می‌نمود.

زیباشناسی قرن روشن‌گری کوشش به‌عمل آورد که بر این نقیصه‌ی اساسی غلبه نماید . دیده‌رو و به‌ویژه لیسنگ کاراکتر را در رابطه با وحدت فردی و اجتماعی بررسی کردند و علاوه براین هر دو بر تأثیر عظیم شرایط اجتماعی، به‌ویژه در ازمنه‌ی برخوردهای سخت اجتماعی انگشت نهاده هم‌چنان‌که معتقد بودند که تیپ و کاراکتر محل بروز تضادها و تقابل‌هاست.

زیباشناسی هگل در رابطه با مسأله‌ای که مورد علاقه‌ی ما است، گام مهمی به جلو محسوب می‌شود. بنابر فلسفه‌ی او مرکز و کانونی که در آن عام و فردی به جلو محسوب می‌شود. بنابر فلسفه‌ی او مرکز و کانونی که در آن عام و فردی در تخالف واقع می‌شوند و الحاق آن‌ها به یکدیگر به‌گونه‌ای مشخص صورت می‌گیرد، انسان و دنیای روحی و ذهنی مشخص او است در این فلسفه فرد انسانی به‌عنوان بروز واقعیّت مشخص تلقی شده است.

هگل موفق گردید که تکامل تاریخی حرکت کاراکتر را در راستای فردیت‌پذیری دم‌افزون مکشوف دارد. آن‌چه وی درباره‌ی اصول «تیپ‌سازی» بیان داشته، در آراء بنیانگذاران سوسیالیسم علمی بازتاب یافته است.

درمورد آن‌چه به دموکرات‌های انقلابی در روسیه مربوط می‌شود، باید گفت در نظر آنان تیپ و کاراکتر را باید نقطه‌ی عزیمتی در حل دیالک‌تیکی مسأله وحدت عالم و خاص، عینی و ذهنی در تصویر هنری به‌شمار آورد. بیلینسکی آن‌چه را که قانون بنیادی

---

[۵۸].Boileau

آفرینش می‌پنداشت، تحت عنوان «تیپیسم» به رشته‌ی تحریر درآورد و آن‌را اصل نخست اصالت آفریننده و «راز» شخصی وی توصیف کرد. اما اگر او قدرت آفریننده را در ترکیب خصلت تیپیک و شرایط تیپیک برجسته کرده نه از آن‌رو است که عام را به زیان فردیت مطلق کرده و اعتبار نهد. بیلینسکی که در قبال دیالکتیک کاراکتر تیپیک بسیار حساس بود، می‌کوشید تا این دیالکتیک را در درون شخصیتی که با رنگ‌های رخشنده ترسیم شده و واجد اصالت فردی تند و شدید می‌باشد، به نمایش درآورد.

چرنیشفسکی به‌نوبه‌ی خود، به‌ویژه بر حد دیگر این کل دیالک‌تیکی تأکید می‌نماید و آن ماهیت امر فردی در درون تیپ است. به‌عقیده‌ی او، پدیدار فردی که حاوی کاراکتر است، وسیله‌ای است که به‌یاری آن می‌توان زندگی را در اشکال خود زندگی بیان داشت. بنابراین کاراکتر فردی انسان شالوده‌ی کاراکتر فردی در هنر است. چرنیشفسکی می‌نویسد:«اثر هنری باید تا آنجا که ممکن است امور را کمتر به‌طور مجرد بیانت دارد و همه چیز را مشخصاً توصیف نماید و تا آنجا که ممکن است از دورنماهای زنده و تصویرهای فردی در توصیف و نمایش امور بهره جوید[۵۹] ». و آن‌گاه چنین ادامه می‌دهد: «جوهر شیء عموماً به‌خود شیء شباهتی ندارد. تئین که جوهر چای است با خود چای یکسان نیست و الکل را نمی‌توان همان شراب پنداشت... مصنفان متوسط‌القریحه به‌جای ارائه‌ی انسان، عصاره‌ی قهرمانی را عرضه می‌دارند و رذایل عجیب‌الخلقه و پهلوانان مرمرین می‌آفرینند[۶۰] ».

آرایی را که انقلابیون دموکرات روسی درباره‌ی خصلت‌های تیپیک اندیشیده‌اند. بسیاری از آن‌چه آنان دربارِ کاراکتر و شرایط بیان داشته‌اند، با نظریه‌ی زیباشناسی علمی جوش خورده است.

انگلس رئالیسم را چنین تعریف می‌کند: «توصیف کاراکترها ی تیپیک در اوضاع و احوال تیپیک». این تعریف واجد اهمّیّت علمی و عملی ریشه‌ای است.

از لحاظ پراتیک ادبیات رئالیستی، توضیح رابطه‌ی اجتناب‌ناپذیر میان کاراکتر و شرایط، اهمّیّت ویژه‌ای دارد، زیرا بنا به این رابطه می‌توان به‌یاری کاراکتر تیپیک قهرمانان، خصال لاینفک طبقه و خصوصیات جامعه و دوران را باز شناخت و این امر ثابت می‌کند که در نظریه نیز مسأله‌ی کاراکتر تیپیک بررسی گردد. اما با توجه به این امر باید به مطلب دیگری نیز بذل توجه نمود و آن این‌است که نه تنها در صورتی می‌توانیم رابطه‌ی کاراکتر تیپیک و شرایط تیپیک را در زمینه‌ی نظری به‌کار بریم که بدواً مضمون این دو

---

[۵۹]– ن. چرنیشفسکی مجموعه‌ی آثار در پانزده جلد، ۱۹۴۹، جلد دوم، مسکو، صفحات ۸۲ تا ۸۳ (چاپ روسی)

[۶۰]– همان مأخذ صفحه‌ی ۶۵.

مقوله را بشناسیم. ما در اینجا مسألهی شناخت این مضامین را میآزمائیم و در این بررسی منحصراً یکی از وجوه مسأله را مطالعه میکنیم.

مسألهی کاراکتر تیپیک یکی از ویژهترین وجوه هنر محسوب میشود. اما باید گفت که این تصادم و برخوردی که میان «کاراکتر و تیپیک» در درون اصطلاح مورد بحث رخ داده، هیچ وجه تصادفی در خود ندارد. در اینجا با کیفیت خاصی سروکار داریم که فقط به پهنهی هنر تعلق دارد و آنرا نمیتوان نه در رابطه با فرد مجزا و نه در رابطه با خواص و کیفیات عمومی تیپ اجتماعی و یا اخلاقی – و روانشناختی، تلخیص نمود. کاراکتر تیپیک نقطهای است که در آن وجوه درونی و بیرونی اثر یکدیگر را باز یافته و درهم میآمیزند. در اینجا اندیشهها، احساسات و عواطف و اعمال و افعال فردی، بدل به مشخصهای برای جامعه مردم، ملت و طبقه میگردند.

بهموازات این مفهوم باید گفت که وجه فردی و جنبهی شخصی فرد، تنها در وجود شکل و وسیلهای که بهیاری آن جامعه و گروه اجتماعی مشخص میشود، خلاصه نمیگردد، بلکه امر فردی خود بدل به هدف میشود و مضمون ویژه و موضوع اصلی آنرا تشکیل میدهد. این واحد فردی که حاوی تصادف و امور عارضی نیز هست، تنها بهوسیلهی هنر قابل توصیف است. اما یکی از سرچشمههای انسانگرایی را که در هنر باید در همین نکته جستجو کرد، زیرا برجسته کردن وجوه کوناگون فرد را آشکار نمودن خصوصیت فردی موضوع، مسلماً عاملی است که هنر را بدل بهشیوهی نیرومند ایجاد ارتباط میان آدمیان کرده و همین عامل است که هنر را از برخوردهای عاطفی که برانگیزانندهی پیوند» و همکاری در همگان است، مالامال نموده است.

حکمی که انگلس بهیاری آن مبانی رئالیسم را بیان داشته، در عین حال مانع از سادهانگاری دربارهی طبیعت ویژه ترکیب هنر میشود. بنا بر چنین حکمی نمیتوان تیپ را در جوهر مجرد اجتماعی آن خلاصه نمود.

بار دیگر یادآور میشویم که تیپهای اجتماعی،ملی،روانشناختی و عاطفی که موضوع مطالعات گوناگون در پهنهی دانشها بهشمار میآیند، با پرسوناژهای تیپیکی که هنر با آنها سروکار دارد،یکسان نمیباشند.آنچه مورد علاقهی آفریننده است فینفسه آن تیپ اجتماعی که تجریداً ادراک میشود، نمیباشد، بلکه او در جستجوی کاراکتر تیپیکی است که با همهی اصالت خود و با همهی تمامیت فردی ظاهر شود. دراینجا البته در تقابل نهادن مفاهیم تیپ اجتماعی و کاراکتر اجتماعی ناموجه است، اما تمایز میان آنها ناگزیر مینماید. این دو مفهومی هستند که در ردیف واحدی قرار دارند، اما نمیتوان آنها را همانند انگاشت.

وجه مشترک آن‌ها این است که تیپ اجتماعی که جامعه‌شناس آن‌را مطالعه می‌کند و تیپ هنری که هنر با آن سروکار دارد، هر دو به پهنه‌ی تعمیم‌ها تعلق دارند. در هر دو مورد باید اصلی‌ترین وجوه را از افراد متعلق به نوع، طبقه و یا گروه اجتماعی معینی استخراج کرد. اما خصلت این ترکیب و ماهیت آن در رابطه با هر دو مورد، متفاوت است.

می‌دانیم که تیپ اجتماعی بیان‌گر ماهیت سیاسی و طبقاتی انسان است. آیا می‌توان همین سخن را در رابطه با کاراکتر تیپیک تکرارنمود؟ مسلماً، بله. یکی از کشفیات بزرگ در قرن نوزدهم آن است که جوهر انسان به‌مثابه‌ی نقطه‌ی کمال و اوج روابط اجتماعی تعریف شده است.

مارکس و انگلس در احکام گوناگونی در باره‌ی کاراکترهای تیپیک که در ادبیات و هنرهای تصویری آفریده می‌شوند، پیوسته بر خاصیتی که در هنر، در جهت انجام ترکیب‌های ژرف اجتماعی موجود است، تأکید نموده‌اند. انگلس به‌سختی از ک.گرون[۶۱] این «سوسیالیست حقیقی» که می‌کوشید گوته و آثارش را از دیدگاهی کلاً انسانی بنگرد، انتقاد نمود و نشان داد که در آخرین تحلیل آن‌چه که گرون پیشنهاد می‌کند، ارزیابی خرده‌بورژوایی و عامیانه است.

ادبیات معاصر باختر خود نمونه‌ای است که در آن می‌توان بینشی کاملاً تجریدی را درباره‌ی فرد آدمی، بیرون از محدوده‌ی اجتماعی و از دیدگاهی کلاً انسانی مشاهده کرد.

اما زیباشناسی علمی، برعکس، تحقیق کامل جوهر اجتماعی فرد را، شرط شناخت افراد می‌داند و تأثیر مناسبات اجتماعی را بر همه‌ی وجوه حیات فرد آشکار می‌نماید، اما کاراکتر فردی را به این جنبه محدود نمی‌کند.

مثلاً ژرژ پلخانوف تأثیر تعیین‌کننده‌ی مضمون اجتماعی را بر کاراکتر آدمی به‌ثبوت می‌رساند، اما او نیز این کاراکتر را در جوهر اجتماعی خلاصه نمی‌نماید. وی در این رهگذر مسأله‌ی اصول روان‌شناختی و اخلاقی را مطرح می‌کند. به‌نظر او بزرگترین اصلی که اساس آفرینش اثر هنری به‌شمار می‌آید، پرداخت روان‌شناختی کاراکترها است. به‌نظر او در این رابطه باید انگیزه‌های و روان‌شناختی اعمال، احساس‌ها و انفعال‌های قهرمان‌های اثر روشن شود. پلخانوف که مضمون کاراکترهای تیپیک برایش اهمّیّت بسیار داشت، در درون این کاراکترها روابط گوناگونی را مشاهده می‌کرد و از جمله به رابطه‌ی اخلاقی و روان‌شناختی، ملی و اجتماعی توجه فراوان مبذول می‌نمود.

---

[۶۱] K. Grun

وی چنین می‌گوید که اخلاق و روان‌شناختی که از مضمون ذاتی کاراکتر ناشی شده‌اند، نشان می‌دهند که خلقیات جامعه، ثمره‌ی تکامل طولانی اجتماعی هستند. و در همین جاست که علت بقاء تاریخی تیپ‌ها را می‌توان استنتاج کرد، او می‌گوید آن‌چه را که تیپ‌های جاودانه می‌نامند، اجتماعاً مشروطند، هر چند که طول دگرگونی تاریخی، اوصاف اخلاقی و روان‌شناختی موجود درون این تیپ‌ها، استقلال و بقاء نسبی کسب می‌کنند و به‌نوبه‌ی خود بر دگرگونی‌های اجتماعی که در جامعه اتفاق می‌افتند، اثر می‌گذارند. پلخانوف در رابطه با جوهر اجتماعی به مسأله‌ی کاراکتر ملی استناد می‌جوید. وی می‌نویسد که ادبیات و هنر هر قوم پاره‌ای از اوصاف کاراکتر ملی را در خود منعکس می‌نماید. وی آن‌گاه از خود می‌پرسد که کاراکتر ملی غیر از ماهیت آدمی، آن‌سان‌که در ویژگی‌های روحی ملت معینی منعکس شده، چه می‌تواند باشد.[٦٢] پلخانوف «ماهیت انسان» را نیز توضیح می‌دهد. براهین وی در این‌باره چنین است: اگر ماهیت ملت مورد بحث محصول حرکت و گشتن تاریخی است، بنابراین واضح است که ماهیت ملی نمی‌تواند نخستین محرک این حرکت باشد. بنابراین طبیعت روحی و ملی انسان که ادبیات آن‌را منعکس می‌نماید، محصول پاره‌ای از شرایط تاریخی است و در نتیجه باید گفت که نه طبیعت انسان و نه کاراکتر ملت، بلکه تاریخ و سازمان اجتماعی است که می‌تواند ادبیات را برای ما توضیح دهد.

مثلاً این یک قاعده‌ی تاریخ است که نیروهای پیشرفته جامعه، اخلاق پیشرفته‌ای را مراعات می‌کنند، در حالی‌که طبقات در حال زوال از لحاظ فرهنگ روحی نزول می‌کنند و آرمان‌های اخلاقی و زیبایی‌شناسی متعالی از این فرهنگ رخت برمی‌بندد.

با این‌همه نباید پنداشت که خصیصه‌های کاراکتر روان‌شناختی و اجتماعی، خط تکاملی مستقیمی را می‌پیمایند. زندگی بغرنج‌تر از آن است که در نخستین نگاه به‌نظر می‌آید. کم نیستند لفراد نیرومند و بافضیلتی که عملاً جانب کهنه را گرفته و از نظم رو به زوال دفاع می‌کنند. زندگی و تاریخ هنر از این نمونه‌ها فراوان دارد. از این‌رو ادبیات رئالیستی می‌کوشد تا همه‌ی بغرنجی و تضادهای کاراکترهای زنده‌ی بشری را در مناسبات مشخصی که با جهان دارند، منعکس سازد.

بنابراین کاراکتری که بیان‌گر وجوه ذاتی واقعیّت است، به‌عنوان معیار عمده‌ی رئالیسم ظاهر می‌شود.

ماکسیم گورکی خاطر نشان می‌نماید که بنا به وجه طبقاتی می‌توان، وجه روحی را سازمان داد. شرایط طبقاتی، گفتار و کردار افراد آدمی را از ابهامات زائد بیرون آورده و بدان‌ها روشنایی بخشد. وی می‌گوید نویسندگان با قریحه، آنهایند که در مشاهده، مقایسه و گزینش ویژگی‌های اصلی طبقاتی، مهارت دارند و می‌توانند این ویژگی‌ها را در تصویر واحدی متجلی نمایند، تصویری که پرسوناژ ادبی و تیپ اجتماعی را عرضه می‌دارد.

---

[٦٢]– ر. پلخانوف هنر و ادبیات، مسکو۱۹۴۸، صفحه‌ی۷۰(چاپ روسی)

خود گورکی در کارهایش همیشه با دقتی عظیم خصایص طبقاتی تاجر، روشنفکر و کارگر را متمایز می‌کند و می‌کوشد تا در پرسوناژ، جوهر اجتماعی تیپ را مکشوف نماید. این‌ها همه نشان می‌دهند که انتقاد از برخورد عامیانه که موافق آن تیپ هنری با جوهر و ماهیت نیروی اجتماعی معینی مشتبه می‌شود، نباید به حد افراط و مبالغه رسد و چنین تعبیر شود که هنر با روش‌های خاصی که در اختیار دارد نباید در پی کشف ماهیت اجتماعی حرکت نماید. این خطایی است که هنر را از ابزار اصلی آن‌ها که همان ترکیب اجتماعی ژرف باشد، محروم می‌نماید.

رئالیسم نوین واجد این امتیاز است که با مضمون اجتماعی جدید و با اهمیّتی سروکار دارد. این رئالیسم اکنون به قهرمان جدیدی می‌اندیشد و آن کار پیشه‌ای است که آقای کشور خود شده است.

با این مقدمات باید گفت که خصوصیت هنر نافی کشف جوهر اجتماعی نمی‌باشد و بیان زندگی فردی، یگانه کار هنر محسوب نمی‌شود، بلکه وظیفه‌ی هنر کاملاً چنین است که ماهیّت ویژه‌ی تیپ هنری را مکشوف نماید.

در زندگی، جوهر اجتماعی هر انسان به‌گونه‌ای متفاوت و به‌گونه‌ای فردی بروز می‌نماید. آن‌چه را که کاراکتر تیپیک نمایان می‌سازد، شامل آن جوهر اجتماعی نیست که از راه تجرید به‌دست می‌آید. چنین کاری به حوزه‌ی دانش مربوط می‌شود. اما کار هنر را باید تعبیر ویژه و انفرادی هر آن‌چه که کلاً انسانی است، توصیف نمود.

از این‌جا می‌توان به کثرت کاراکترهای تیپیکی که ظاهراً تیپ اجتماعی واحدی را متجلی می‌سازند، پی برد. بنابراین می‌توان گفت که وجه تمایز کاراکتر تیپیک در رابطه با تیپ اجتماعی، معلول این امر است که در تعمیم رئالیستی هنری وجوه اصلی تیپ اجتماعی، زیبایی روان‌شناختی، عاطفی و غیره در درون کاراکتر فردی بروز می‌نماید. اولیانوف درباره‌ی هنر می‌گوید که دراین پهنه «ماهیت در محیط فردی و در تحلیل *کاراکترها* و در روان‌شناسی تیپ‌های معین حضور دارد»

پس معلوم می‌شود که مفهوم کاراکتر تیپیک را نه تنها باید از لحاظ مفهوم تیپ بلکه از لحاظ مفهوم کاراکتری که مطالعه‌ی آن به‌عهده‌ی روان‌شناسی است، بررسی کرد. روان‌شناسان کاراکتر را مجموعه‌ای از کیفیات اصلی روانی می‌دانند که بر عمل فرد تماماً اثر می‌گذارد، کیفیاتی که رفتار او با آن‌ها بستگی دارد و ساختار روحی شخصیت فرد آن‌سان که در پهنه‌ی هنر، در کاراکتر تیپیک منعکس شده، از آن‌ها تشکیل می‌شود.

اوصاف فردی یک انسان بیان‌گر وحدت ارگانیک امر اجتماعی مشخص، امر اخلاقی، روان‌شناختی و امور کلاً انسانی است. بنابراین فردیت کانونی است که در آن مضمون اجتماعاً مهمی که تیپ مورد نظر را در جامعه متحقق نموده، تبلور یافته است. این

مضمون اجتماعی در ساختار روحی فرد و در کیفیات ذهنی و روانی وی بروز می‌کند. اما خصیصه‌ی فردی نیز به‌نوبه‌ی خود، در رفتار اجتماعی اثر می‌گذارد.

این‌ها همه نشان می‌دهند که آن‌چه را که در انسان از لحاظ اجتماعی، ملی، اخلاقی و زوان‌شناسی موجود است، نمی‌توان در یک عمل جمع مکانیکی ساده خلاصه نمود. این وجوه همه یکدیگر را متقابلاً مشروط می‌نمایند و بنا بدین مشروطیت، فردیت منحصر به فردی را ایجاد می‌کنند که آن‌را می‌توان بنیان کاراکتر تیپیک توصیف کرد.

اما فردی واقعی که ادبیات رئالیستی با آن سرو کار دارد، با کاراکتر فردی واقعی همانند و یکسان نمی‌باشد. ادبیات هیچ‌گاه بازسازی همه‌ی جزئیات خرد و هزاران نمودار در پدیدار مورد نظر، هدف خود نشناخته است. فردیتی که در کاراکتر تیپیک نهفته است، واجد ترکیبی می‌باشد که در آن به جوانب اصلی و حساس حیات فرد بذل توجه شده است. در هنر ماهیت ژرف کاراکترها کردارها و حرکاتی که درواقعیت به‌چشم نمی‌آیند، با قدرت هرچه تمامتر به بیان درمی‌آید و به‌عبارت دیگر می‌توان گفت که هنرمند ماهیت را با وساطت فردی مکشوف می‌نماید. اما این فردیت نیز به خود به ماهیت جنبه‌ی شخصی می‌دهد و به‌گونه‌ای بی‌واسطه آن‌را محسوس می‌نماید.

پس فردیتی که حاوی کاراکتر تیپیک است، رونوشت فرد معینی تلقی نمی‌شود و کلیتی که در آن نهفته است از نوع تجرید محسوب نمی‌گردد: در این‌جا فردیت عمومیت یافته و عموم فردیت پذیرفته است. این هر دو وجه آخرالامر به‌گونه‌ای ارگانیک ذوب شده‌اند و خصوصیت و وجه مشخصه‌ای را پدید آورده‌اند، یعنی به کاراکتر تیپیک مبدل گشته‌اند.

رئالیسم از این امکان برخوردار است که می‌تواند وجوه گوناگون کاراکتر را در شریط مشخص زندگی، در حرکت و در تکامل نمایان سازد. با این‌همه باید گفت که در میان روش‌ها و وسایلی که بنابه آن‌ها خلق کاراکتر تیپیک میسر می‌شود، تفاوت‌های عظیم وجود دارد.

مثلاً آثار تولستوی و داستایوسکی، در آن‌چه به مطالعه‌ی کنش‌های مخفی روح، بازسازی نقش‌های بزرگ روان در کاراکترهای متعدد، تکوین و تکامل کاراکترها و تحلیل جریان‌های روان‌شناختی ژرف مروط می‌شود، شگفتی‌زا و غیرقابل غلبه است. اما باید گفت که گرچه رئالیسم روسی از این لحاظ بسیار غنی است، اما از شیوه‌ی واحدی تبعیت نمی‌نماید. رئالیسم و به‌نحو اخص رئالیسم نوین امکانات نامحدودی دارد و در آفرینش کاراکترهای تیپیک می‌تواند از روش‌های فوق‌العاده متنوعی بهره جوید.

همان‌طور که قبلاً یادآور شدیم ترکیب کاراکتر و آفرینش فردیت زنده، هیچ‌گاه نتیجه‌ی جمع مکانیکی وجوه گوناگون حیات یک قهرمان نمی‌باشد. ارتباط و کثرت این جنبه‌ها ممکن است در طرح واحدی از زندگی در جنبه اجتماعی–سیاسی و غیره عیان گردد. مثلاً و. تندریاکوف[۶۳] که به خاطر نوول‌ها و داستان‌هایش شهرت دارد، با کاراکتر به‌ویژه در زمینه‌ی اخلاقی برخورد می‌کند. و. اوچکین[۶۴] به‌عکس به جنبه‌های ایدئولوژیک، سیاسی و اجتماعی شخصیت‌ها و رویدادها علاقمند است و بالاخره س. آنتونوف[۶۵] توصیف دنیایی صمیمانه و تعزلی را وجه همت خود قرارداده و قس‌علی‌هذا.

انعکاس تمامیت زندگی و جنبه‌های خودانگیخته‌ی آن همیشه به‌معنای بازسازی حداکثری از صفات ممیزه نمی‌باشد. در این زمینه محاسبه و جمع و تفریق به کار نمی‌آید. در واقع باید گفت که راه‌حل مشخصی که هر هنرمند در رابطه با دیالکتیک عام، خاص و فردی به‌دست می‌دهد، رابطه‌ی مستقیمی با کاراکترهای تیپیک و نیز با شیوه‌های تیپ‌سازی دارد.

چنان‌چه تاریخ ادبیات رئالیستی را از این دیدگاه بیازمائیم، فوراً متوجه می‌شویم که کارکتر تیپیک مفهوم بسیار دامنه‌داری است و ما این اصطلاح را در رابطه با کثیری از پرسوناژهای بی‌نهایت متنوع به‌کار می‌بریم. برخی از این پرسوناژها مانند هاملت، دون کیشوت، الیوشکین واجد فردیت مشخص تاریخی هستند و این جنبه در آن‌ها غلظت قابل ملاحظه‌ای دارد. در این پرسوناژها تعمیم، به حد اعلای خود رسیده و در نتیجه از آن‌ها کاراکترهای نوعی و «جاودانه»‌ای ساخته است. برخی دیگر مانند فرانک کوپروود[۶۶] و ژولین سورل[۶۷] کنایتی از یک دوران‌اند و خصیصه‌های مسلط بر عصر و طبقه‌ی خود منعکس می‌نمایند و برخی دیگر مانند رانه وسکایا[۶۸] و نینا زارچنایا[۶۹]، تنها پاره‌ای از وجوه برخی از عناصر تیپ را در خود منعکس ساخته‌اند.

اعتبار و ارزش کاراکتر تیپیک از لحاظ قوت و عمق به عوامل متعدد عینی و ذهنی بستگی دارد و بلاتردید باید گفت که این امر با گزینش موضوع تیپ‌آفرینی و انتخاب تیپ‌های با اهمیّت زمانه و زبده‌گزینی برخوردهای اصلی اجتماعی مرتبط است. وقتی که هنرمند به ژرفای کاراکترهای تیپیک نفوذ نماید، چنین رخنه‌ای واجد طنین و بازتاب اجتماعی است و وجوه مشخصه‌ی حیات جامعه را،

۶۳.V.Tendriakov

۶۴.V. Ovetckkine

۶۵.S. Antonov

۶۶.Frank Couperwood

۶۷.Julien sorel

۶۸.Raneves kaia

۶۹.Nina Zeretchnaia

مشخص می‌نماید. تیپ‌های «انسان پوچ» در ادبیات کلاسیک روسیه و «قهرمانان سال‌های ۱۸۶۰» در آثار چرنیشفسکی و تورگینیف و «کارگران انقلابی» گورکی، چنین وصفی دارند. از این لحاظ قدرت «تیپ‌سازی» به ترسیم رخدادهای بزرگ تاریخی و برخوردهای سخت و تعیین‌کننده مربوط می‌شود. نتیجه‌ی این کار نقش‌پردازی تیپ‌های اصلی و تعیین‌کننده زمانه است و این امر مستلزم ترکیبی غنی و ژرف است و علت آن است که تحقق اهداف بزرگ تاریخی مقتضی کاراکترهای است که نیرویی استثنایی دارند. ادبیات شوروی نمونه‌های بارزی از این شخصیت‌ها ارائه داده است. کاراکترهای چاپایف[۷۰]، لوینسون[۷۱]، داویدوف[۷۲] در شرایط چرخش‌های بزرگ تاریخی پدید آمده‌اند و تیپ‌های بزرگ زمانه را در آن‌ها به‌وضوح می‌توان مشاهده کرد.

گزینشی که هنرمند در رابطه با موضوع «تیپ‌سازی» انجام می‌دهد نیز، متأثر از تکامل و پختگی کاراکترها است بدان‌سان که در خود زندگی وجود دارد. هنرمند نمی‌تواند در برابر اوصاف کاراکترها و رویدادهای واقعی بی‌اعتنا باشد. تیپ‌های در حال تشکیل و یا آن‌ها که تازه تشکیل شده‌اند، از لحاظ تجزیه و تحلیل هنری برای بازسازی در زمینه هنرها مناسب‌ترند.

هنرمندی که از این مجموعه‌ی تازه بهره می‌گیرد، بدین‌سان وظیفه‌ی بازشناسی را به‌عهده می‌گیرد و این امر او را به کاشف اوصاف کاراکتر، برخوردها و اوضاع و احوال تعیین‌کننده در مراحل گوناگون حرکت زندگی، بدل می‌نماید.

با این‌همه خطا است اگر تصور کنیم که توفیق در امر پژوهش کاراکترها صرفاً به اهمّیّت موضوع «تیپ‌سازی» مربوط می‌شود و در رابطه با دقت و پختگی این موضوع رخ می‌نماید. باید بدین نکته بذل توجه نمود که این مطلب در هر مورد صرفاً شرط عینی خلق کاراکتر تیپیک است.

بنابراین در حیطه‌ی هنر مسأله چنین است که باید کاراکترها را با نگرشی هنرمندانه بررسی نمود: یعنی همان کاری که گوگول آن‌را «زینت‌های آفرینش» می‌نامید و این اندیشه متکاملی را به ذهن متبادر می‌کند. هنرمند وجوه اصلی زندگی جامعه را ادراک و منتقل می‌نماید و بدیهی است که در این کار جهان‌بینی او و بینشی که درباره‌ی زندگی دارد، نقش با اهمّیّتی ایفا می‌نمایند.

این‌ها همه به او مکان می‌دهند که موضوع‌های بزرگ را بنمایاند و از درون منشور شخصیتی که حتی عیناً موجود نیست، ترجمان روح زمانه باشد. تاریخ هنر نمونه‌های بی‌شماری را در برابر ما عرضه می‌دارد که در آن‌ها می‌توان این حقیقت را مشاهده کرد که

۷۰.Tchapaiev

۷۱.Levinson

۷۲.Davidov

رخدادی منفرد و مجزا ممکن است به آفرینش کاراکتر تیپیک که قدرت تعمیمی عظیمی در آن نهفته است، منجر شود تا به‌جای که بتواند به عنصر هنری با اهمّیّتی بدل گردد.

بنابراین بینش هنرمند را درباره‌ی شخصیت که در جهان‌بینی و زیبایی‌شناسی او بازسازی شده، باید در شیوه‌های که بنابر آن، هنر و زیبایی‌شناسی معاصر، مسأله‌ی کاراکتر را می‌گشایند، جستجو کرد.

توضیح: تصویر روی جلد اثر سیکی رُس، (۱۲-۱۹۱۱). (Marc Chagall. The Poet, or Half Past Three (Le poète, ou Half Past Three.

توضیح: تصویرهای متن کتاب به شرح زیر:

Pieter Bruegel the Elder. The Peasant Wedding
Vincent van Gogh. Van Gogh's Bedroom in Arles. Saint-Rémy. September ۱۸۸۹
Ilya Repin. The Annual Memorial Meeting Near the Wall of the Communards in the Cemetery of Père-Lachaise in Paris. ۱۸۸۳
Henri Matisse. Harmony in Red. ۱۹۰۸
Pablo Picasso. Sleeping Peasants. ۱۹۱۹



(جلد کتاب)

توضیح: کتاب «زیبایی‌شناسی علمی و مقوله‌های هنری» ترجمه‌ی فریدون شایان، در دو جلد تقدیم بازدیدکنندگان کتابخانه «به سوی آینده» می‌گردد؛ بخشی که مربوط به مؤلف شهیر آثار زیباشناختی: آونرزایس است، در یک مجلد و مجلد دیگر شامل آثار سایر مؤلفین (م. اوسیانیکوف، د. سردنی، آ. اوگانوف، ن. لی ای زوروف، آ. پاژنوا). قاعدتاً این مجلد، بخش دوم نام می‌گیرد.

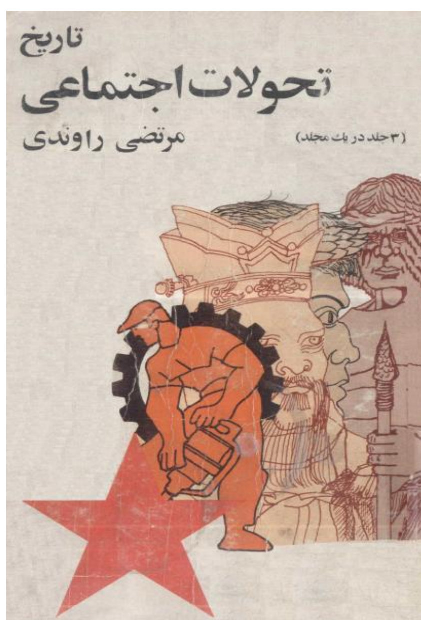


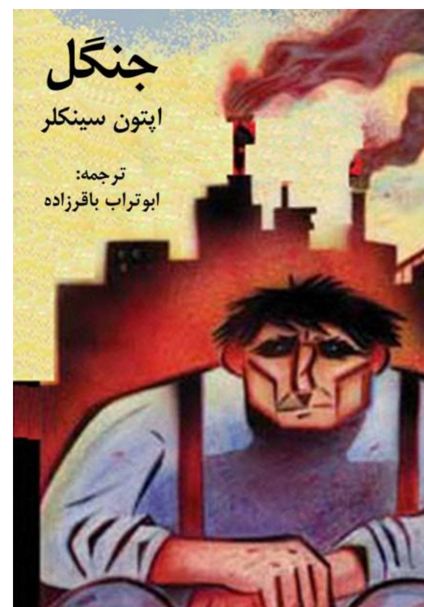
«پنجره باز» اثر هانری ماتیس

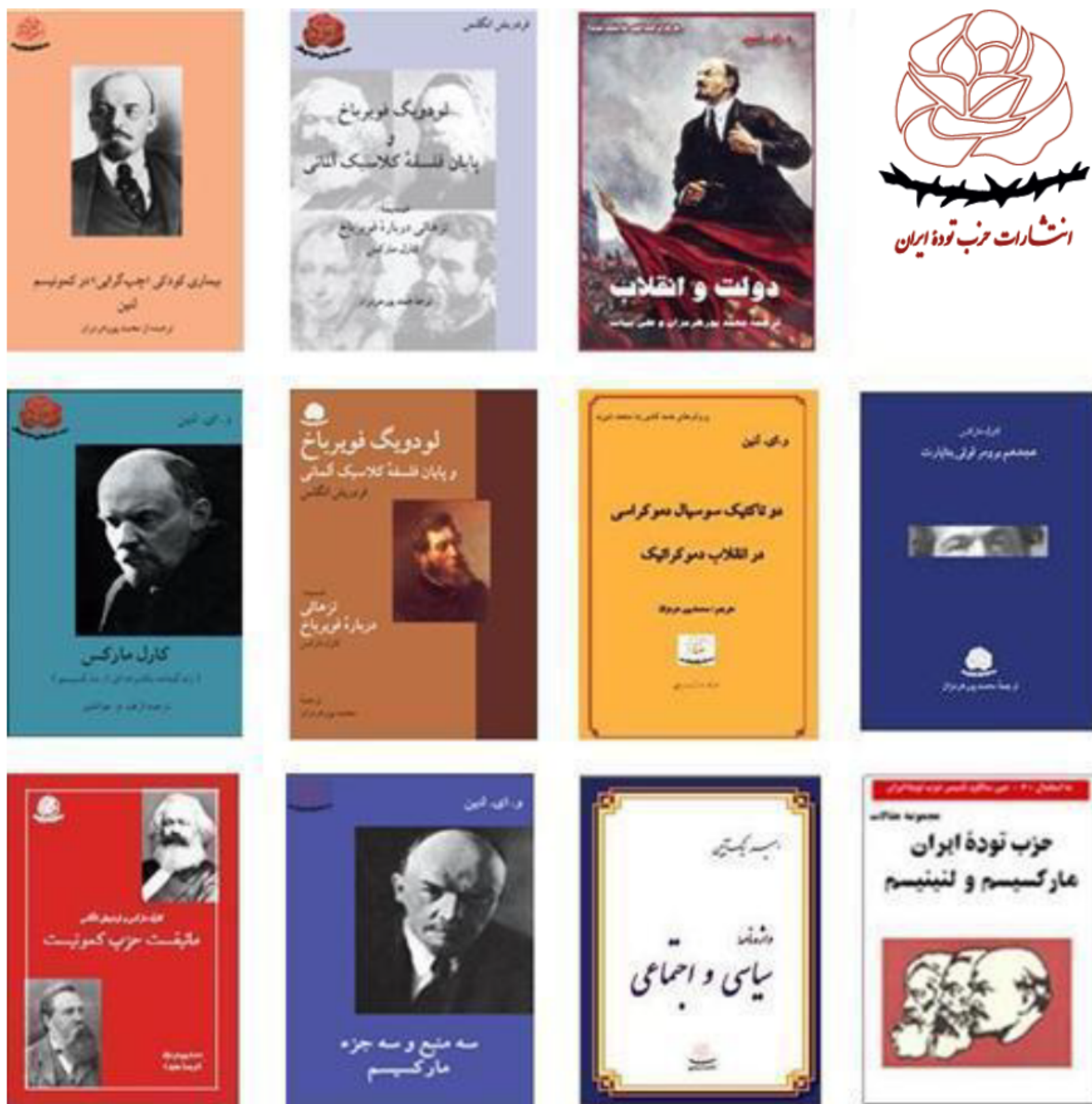
«به سوی آینده»: منتشر کرد:

کتاب‌هایی که حتماً باید خواند !









به انتشارات حزب توده ایران مراجعه کنید !



کتاب‌خانه «به سوی آینده» در نظر دارد بخش اعظم کتاب‌هایی مندرج در کتاب‌های راهنمای مطالعه موسوم به «چگونه مطالعه کنیم؟» از انتشارات **سازمان جوانان حزب توده ایران** و «با کدام کتاب‌ها آغاز کنیم؟» از انتشارات **کانون دانش‌آموزان ایران** را در دسترس علاقمندان قرار دهد. ما را یاری کنید!



فرخنده‌باد هفتادمین سالگرد بنیادگذاری حزب توده ایران !



«به سوی آینده»

منتشر شد:





کتابخانه «به سوی آینده»

(هوادار حزب توده ایران)